

العدد الرابع والعشرون بعد المائة

عمارة

مجلة ثقافية شهرية



مراجعة: د. محمد عبد الله



للشأن بسام نصير

BASSAM NASSAR
1994

لكي لا نظل ننفر

فدع قرينة مثقوبة !!

خبر مقتضب نشر منتصف الشهر الجاري في أكثر من دورية محلية وعربية وأجنبية، مفاده أن الروايات "جي كاي رولينغ" صاحبة سلسلة روايات "هاري بوتر" قد بيعت من الأجزاء الستة المعروف أنها ليست الوحيدة التي تحقق أعمالها هذه الأرقام الخيالية في التوزيع والشهرة، ومثلها من الروائيين العالميين. وهذه الأرقام "الفلكية" والشهرة العالمية لم تقتصر على الأعمال الروائية، فهناك - على سبيل المثال - عشرات الأفلام السينمائية التي حققت هي الأخرى أرقاماً قياسية في حجم التذاكر التي بيعت لحضورها، في العديد من دول العالم، وكذلك الحال بالنسبة لأعمال فنانون تشكيليون عالميون بيعت أعمالهم في المزادات العالمية بمبالغ خيالية وصل العمل الواحد منها إلى أكثر من عشرين مليون دولار. والمتتبع لقراءة التاريخ الإنساني على هذا الصعيد يعلم أن مقدمة إبن خلدون لكتابه "المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن جاؤهم من ذوي السلطان الأكبر"، ورغم مرور مئات العقود على كتابتها، فإن هذا المنجز الثقافي على صعيد علم الاجتماع ما زال يدرس في العديد من الجامعات العالمية، وكذلك الحال بالنسبة لشعراء كالمثني والبحري، وأبو تمام، والمعري، أو على صعيد المفكرين أمثال إبن رشد، والفارابي، والكندي وغيرهم كثير جداً، وستظل محاورات أفلاطون وتلامذته خالدة لقرون آتية.

عنيت بذلك القول، أن أولئك الذين أشرت إليهم لم تسوقهم أجهزة الإعلام التي لم تكن موجودة في عصرهم، ولم تدعهم المؤسسات الرسمية والخاصة لكي يرتقوا إلى النجومية التي استحقوها بجدارية في حياتهم ولا تزال أكثر إشعاعاً في مآثرهم، ولم نقرأ أو نسمع أن أي واحد منهم قد رفع صوته بالشكوى والتذمر، ولم نسمع أو نقرأ أن أحداً منهم طالب "بالتفرض" من العمل لكي ينجز عملاً على تلك الأصعدة. وفي حالتنا العربية الراهنة فإن هنالك شواهد كثيرة يمكن الإشارة إليها ثروالين وشعراء وفنانون تشكيليون أثبتوا حضورهم على الساحة العالمية بعيداً عن هذه الضجة التي يفتعلها البعض، أمثال محمود درويش، ويدر شاكر السياب، وعز الدين المناصرة، والجواهري، ومريد البرغوثي، والقيسي، وسميح القاسم، وممدوح عبوان - كشعراء - ولجيب محشوظ، وعبد الرحمن منيف، والطبيب صالح، وأسيدي الأعرج، وعبد الملك مرتاض، وبذيل سليمان، والطاهر طار، وأحلام مستغانمي - كروائين-.

لنتوقف من هنا العويل والصراخ الذي لا يقود إلى التعريف بالبعض أو بانتاجهم، ولننصرف إلى ما يضيف إلى مشهدنا الثقافي ما يستحقه لكي يحتل مكانته العربية والعالمية بلا مجاملة أو مواربة.

عقارات

الغلاف الأول : د. طارق خليل

الغلاف الأخير : صفوان البرور



40

تسريد الجسد واستيحاء
الذات والعالم



14

حوار مع الشاعرة
فاطمة ناعوت



26

جماليات
تشكيل
العتبات



4

مواجهة نقدية
مع الشاعر
شوقي بخداوي

المحتويات

- ١ • الافتتاحية
- ٢ • الضهرس
- ٤ • مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بخداوي — د. عبدالله أبو هيف
- ١٢ • مجرد سؤال "الهوية، الضياع والأوهام" — ليلى الأطرش
- ١٤ • حوار مع الشاعرة فاطمة ناعوت — كمال الرياحي
- ٢٠ • مراءىء الوهم — د. إبراهيم خليل
- ٢٦ • جماليات تشكيل العتبات — د. عبدالله أشهبون
- ٣١ • نقوش "مخطوطات البحر الميت" — مفلح العدوان
- ٣٢ • المشهد الروائي العربي الحاضر — ماجد الصامري
- ٣٥ • كاريكاتير — ناصر الجعفري
- ٣٦ • قصائد إبراهيم نصر الله — مصطفى الكيلاني
- ٤٠ • تسريد الجسد واستيحاء الذات — نبيل سليمان
- ٤٩ • مساحة للتأمل "الحروب الباردة" — نادر رنتيسي
- ٥٠ • امرأة النسيان — د. زهور كرام
- ٥٣ • من الخاطر "مهنة اللقافة" — غازي الذبيبة
- ٥٤ • ديفيد هارست — مروان حمدان
- ٥٧ • رؤى "النشر الرقمي" — محمد سناجلة
- ٥٨ • حينما يترقى الروائي "قراءة في أية حياة هي" .. د. علي القاسمي
- ٦٢ • يا قلبي لأعسى — خالد أبو حميدة
- ٦٥ • ترائيل لامرأة القرنفل — عصام ترشحاني
- ٦٦ • أبصر بني ذبائتي — فسان لهماوني
- ٦٨ • قصص قصيرة — عبدالله المنقي

تشرين أول / ٢٠٠٥

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى

124

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيلة التحرير الاستشارية
د. ابراهيم خليل
ليلى الأطرش
جريس سماوي
يحيى القيسي
موفق ملكاوي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الإلكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٤/ ٢٠٠٢/٨٣٣)

سكرتيرة التحرير التنفيذية
نرمين أبو رصاع
التصميم / الاخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظات

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد التصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

80

الموضوع الجمالي
وفيات القراءة



58

ميلما يرتقى
الروائي قمة
الأنثروبولوجيا



٦٩ • تبشير السبول حكمت النوايسة

٧٠ • فيلم الشهر "الجزيرة" يحيى القيسي

٧٤ • لماذا لا يموت البحر عبدالقادر الجموسي

٧٦ • اشكالية المصطلح ومشروع العجم النقدي د. فتن عبدالجبار

٨٠ • الموضوع الجمالي وخيال القراءة د. احمد فرسخ

٨٥ • محمد جبريل وغواية الإسكندر والى وجدي

٨٨ • حصاد عمان التشكيلي محمود منير

٩٢ • إصدارات أحمد النعيمي

٩٦ • الأخيرة "منزل القمر" جريس سماوي

شوقي بنديدي حديث صريح عن تجربته الإبداعية في علاقاتها مع أسئلة الثقافة والسياسة:

« كتبت في أجناس أدبية نثرية وشعرية كالقصة، والقصيدة والمقالة، هل الجنس الأدبي من خلال تجربتك وسيلة تعبير أم رؤية لتفترض هذا الجنس أو ذاك؟ وأين تجد نفسك أكثر في القصة أم الشعر أم المقالة؟

- لطالما سألت نفسي، وسألني الآخرون مثل هذا السؤال، وهكذا أعود إلى الوزراء كي أتذكر ذلك الطالب في الإعدادي الذي كان يحمل اسمي، وينشط كالنحلة في صنع مجلة مدرسية كان اسمها "النمل"، وقد عاشت ثلاثة أعوام ينسجها مع صاحبه محمد شبيب بالبد، ويوزعها على الطلاب، والإدارة، والمعلمين، ويحرق فيها قصة العدد، وقصيدته، وتحقيقه الصحفي، وبعض مقالاته.

بلى... منذ تلك الأيام كانت الكتابة والقراءة "هوسي" الأكبر وأنا بعد في بدايات المرحلة الإعدادية أي في سن الثانية عشرة تقريباً، فما الذي كان يدفع ذلك "النمل" إلى الكتابة في كل الأجناس الأدبية تقريباً. بالمناخية كتبت وقتها مسرحيات أيضاً وروايات طويلة أصعب بها بعض أترابي، وبعض من الكبار الذين شرروها، غير أنني مزقتها وزميتها فيما بعد.

لي على هذا السؤال إجابات مختلفة غير أنني الآن أرى الأمور بعين أخرى، ولماذا لا أقول بنظرة أعمق.

من المؤكد بادئ ذي بدء أن الجنس الأدبي ليس مجرد وسيلة اعتباطية للتعبير، بل هو شيء آخر، رؤية مثلاً تفرض جنسها الملائم كما يوحي السؤال، ومع ذلك فالمعبرة شامخة، وتحتاج إلى بعض التوضيح، وجذورها أبعد وأعمق في الكائن البشري، إذ لا بد أن هذه "الرؤية" تتلخص متنوعة في عيون المبدعين كل المبدعين أو بعضهم على الأقل، ولكن معظمهم يمشون فوراً إلى جنسهم الأدبي المفضل دون تردد. الشاعر منهم يرى الدنيا كلها شعراً، ولا يجد وسيلة للتعبير عنها سواه، والقصاص كذلك، والكاتب المسرحي، وكاتب المقالة، إلا أن بعضهم ينتقلون بكامل قواهم إلى ملقوس كتابة مختلفة تماماً مع اختلاف الرؤية، فلماذا إذن يميل هؤلاء إلى التنويع وأولئك إلى التخصص؟ لماذا لا يكتب كل الشعراء

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي بنديدي

د. عبد الله أبو حيف *



شوقي بنديدي من رواد الحركة الأدبية الحديثة في سورية، فهو شاعر وقاص وكاتب مجدد وأصيل. عُرف بمواقفه الفكرية اليسارية منذ خمسينيات القرن العشرين، وأصدر عدة مجموعات شعرية تذكر منها "أكثر من قلب واحد" (١٩٥٥) و"لكل حب قصة" (١٩٦٣) و"أشعار لا تحب" (١٩٦٨) و"صوت بحجم الفم" (١٩٧٤) و"يللى بلا عشاق" (١٩٧٩) و"قصص شعرية قصيرة" (١٩٨١) و"رؤيا يوحنا" (الدمشق ١٩٨٧)، و"شيء يسخص السروح" (١٩٩٦) و"البحث عن دمشق" (٢٠٠٢).

كما أصدر عدة مجموعات قصصية منها: "حقاً يصدق دماً" (١٩٥١) و"بيتها في سفح الجبل" (١٩٧٧) و"مهنة أسما الحلم" (١٩٨٦)، و"فتاة عادية" (١٩٨٨) ورواية "السافرة" (١٩٩٣).

ولشوقي بنديدي كتب موجهة للأطفال، وأخرى جمع فيها شيئاً من مقالاته الكثيرة. في هذه المواجهة النقدية مع الشاعر والقاص

قصصاً ومسرحيات أو كل القصصين شرماً؟

صحيح أن معظم المبدعين من الكتاب جربوا الكتابة في أكثر من جنس أدبي، أو في أجناس محدودة متقاربة على الأغلب، ولكن كثيرين منهم أيضاً اكتشفوا بجنس واحد، أحمد شوقي مثلاً لم يكتب سوى الشعر، وحين كتب للمسرح اختار الشعر وحده لغة حوار، وحافظ إبراهيم والجواهري والمتنبى ونزار قباني وبدوي الجيل ورامبو وهيرلين لم يدعوا إلا في الشعر، وإذا مارسوا الكتابة في غيره أحياناً لم يصنعوا أكثر من خواطر ثورية عابرة أشرب إلى الشعر، ولكن، وموباسان ونجيب محفوظ ودوستوفسكي وغيرهم كثيرون لم يكتفوا إلا في القصة والرواية، نجيب محفوظ تعطله بعض الحواريات التي تقف بين القصة والمسرحية فلمذا اكتفى هؤلاء بجنس أدبي واحد؟ هل صحيح أن السبب يعود إلى أنهم عاجزون عن رؤية الدنيا حولهم من زوايا ومجالات مختلفة، وأنه ليس سوى رؤية واحدة تفرض نفسها عليهم؟

الحق، ليس عندي جواب شاف كاف على هذا السؤال، فأتأ تصور أن المسألة مرتبطة إلى حد بعيد بطبيعة التركيب البيولوجي لكل إنسان، والطاقات والإبداعات الكامنة فيه، وكثافتها وكيفية تفرعها أو تتركزها، فقد يسيطر الميل للقصيدة لدى أحدهم فيغدو قصاصاً، أو يهيمن الميل إلى التخيل والفناء اللغوي فيهصر شاعراً، وقد يتقاسم الميالن أو الثلاثة السيطرة حسب تنوع الرؤية ومادتها الخام الأساسية، هل هي أحداث متحركة مترابطة في ما يشبه "الحدوث" أم هي مشاعر وتأملات عاطفية أو فكرية فيما يشبه "الأفنية"، وليس بالضرورة هنا أن يكون تفوق المبدع في جنس أدبي معين على حساب تراجعه في جنس آخر، فالروائي "فيكتور هوغو" لا يقل أهمية عن الشاعسر شبيش، والكتاب المسرحي "تفخيفوف" ليس أدنى مرتبة من القصص فيه، غير أن المسألة مع ذلك ليست بيولوجية خالصة إذ تدخل في تعقيداتها الظروف الحياتية المشبعة أو المشبعة لهم، ونوع الاكتساب الثقافي الأبلغ حضوراً بالأخريين وغيرها من العوامل الأخرى التي تسهم في تقدير الطاقات الإبداعية وتوظيفها وترتيبها.

أما أين أجد تقسي أنا شخصياً بين هذه الأجناس، فمن القصص الركون إلى

الكتابة الإبداعية بعد ذاتها متعة كبرى لأمثالنا، المسكونين بهاجس الكتابة، ولها لسعادتنا ويؤنسنا حين تغدو هذه المتعة هي متعتنا الكبرى وشبه الوحيد في عالم.. يستخف حولنا بها

تحديد حاسم فالمتعة التي أشعر بها حين أنجح في إنجاز قصة قصيرة لطيفة ليست أقل شأنًا من المتعة التي تملكني حين أنجز قصيدة جميلة.. وهكذا.

إن الكتابة الإبداعية بعد ذاتها متعة كبرى لأمثالنا، المسكونين بهاجس الكتابة، ولها لسعادتنا ويؤنسنا مما حين تغدو هذه المتعة هي متعتنا الكبرى وشبه الوحيد في عالم.. يستخف حولنا بها حتى لتكاد تبوء مدعاة للراء والشفقة عنده بعد أن كانت مصدر الاعتزاز الأعظم والتقدير الأسمى.

كثبت الشعر والحكاية الشعرية والقصة القصيرة، وكثبت القصيدة الشعرية، أي تلك العالجت الغراما في هذه الأجناس. لماذا لم تكتب المسرحية الشعرية؟

- سبق أن قسمت ببعض من هذه المحاولات في سني الشباب الأولى، ولكنني لم أقتنع بها فرميتها جانباً. لقد كنت أشعر دائماً أن لغة المسرح يجب أن تكون لغة الحياة الحقيقية الجارية، بل أنني أفضل الحوار المسرحي أن يكون بنوع من العامية الراقية إذا صح التعبير أو بلغة فصحية مبسطة، بخاصة في المسرحيات التي تدور أحداثها في الزمن الراهن. أما للمسرحيات التاريخية، أو الرمزية، أو الفكرية الفلسفية بمعنى ما فمن الضروري كتابتها بالفصحى. أما استخدام الشعر فلا أدري لماذا يشعري بكثير من التصنع في الأداء، ربما كان هذا ممكناً في عهود الإغريق وأيام شكسبير عندما كان الشعر هو الجنس الأدبي الأكمّل والأروع في ذائقة البشر. أما الآن وقد تبدلت أشياء، ولم يعد للشعر مكانته الفريدة بين فنون العصر، فإن التشبث باستخدامه في الحوار المسرحي نوع من البذخ "الدونكيشوتي" من قيم لا وجود لها أو هي في وقت الفروب الأخير، وأنه لا بأس من استخدامها أحياناً تذكيراً

بتلك القيم العريقة شريطة ألا ينهض بذلك إلا كتاب أذواق حقاً يهتمون باقتدار بين موهبتين كبيرتين: الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية.. وهي فرصة نادرة جداً في هذه الأيام.

«الشفق الأخير» إلى أدب الأطفال، فكتبت لهم القصيدة والتشديد والحكاية الشعرية، غير أنك تعامل هذا الخطاب بطريقة خاصة لا تراعي الاعتبارات التربوية دائماً، كمعالجة موضوع الموت، والتقيم الاجتماعية والأخلاقية التي توجهها إلى الراشدين شاباً، كيف تفهم أدب الأطفال؟ وكيف مارست هذا الفهم في تجربتك الإبداعية؟

- إليك كيف أفهم أدب الأطفال.. أولاً من حيث المضمون انطلق من السؤال التالي: "هل تقدم الحياة إلى الأطفال في صورتها الحقيقية الرفيعة أم في صورتها الانتقائية؟".

في الصورة الأولى يسمح الكاتب لنفسه بعرض ألوان الشرور كلها تقريباً مقابل ألوان الخير، متصلاً بالطبع إلى الخير ضد الشر.. وهذا الانحياز يجب أن يكون بطبيعة الحال مقفلاً منطقياً بقدر ما يجب أن يكون سياق العرض مقفلاً فنياً، بمعنى أن الانفعال والموجع المباشر والابتذال كلها أمراض قاسدة على حد أي نص من النصوص مهما كانت ألوانها حسنة ورائدة.

في هذه الصورة إذن يمكن للقصوة والعنف والكذب والفسر وغيرها من الرذائل أن تجد لها مكاناً في النص الأدبي الموجه للأطفال دونما خوف من تأثيرها السيئ شريطة أن يكون المرض كماً أسلف مقفلاً شكلاً ومضموناً.

أما في الصورة الثانية فيفضل تجنب الظواهر المثقلة والمعمية ومشاهد العنف والموت ومخلا وحوادث القسب والاحتفال ويكتفي بمرض بعض الشرور الخفيفة والإهمال والكمل والنسيان والخوف من الظلام والتمسك على الطبيعة، مع العلم أنه لا يوجد في اعتقادي شر خفيف وآخر ثقيل والشرور كلها ثقيلة.

في الصورة الأولى تبدو الحياة أكثر واقعية وبالتالي أشد مسخنة وخطراً وإثارة، في حين تبدو في الصورة الثانية الانتقائية أنجح نوعاً ما، وبالتالي أكثر رقة وطرارة وداعية. وتكاد إذن الصورة الأولى الواقعية تجمع فيها كل الألوان: الأخضر والأسفر، والأزرق، والأحمر والأبيض وغيرها من الألوان المشرقة إلى جانب الأسود والبني والرمادي وغيرها من

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي شاف



شوقي بديهي

قلها وامنتها

خطوط تتخللها كلمات



شوقي بديهي

كحاية "عصفور الجنة" قصبت إلى أن أخفت ما أمكن من الطابع المزعج للموت من خلال انطباعات مرهقة رقيقة توجي بأن الموت ليس مخيفاً إلى هذه الدرجة حين يتحول الطفل الذي مات إلى عصفور في الجنة. أما في الحكاية الثالثة "الشجرة التي تنتظر الحطاب" فقد حاولت إبراز فكرة أن الموت مفيد في بعض الأحيان حين يندو وسيلة لخدمة التقدم البشري.

ونشرت بعد عامين في السلسلة ذاتها مجموعة أخرى بعنوان "القصر على السطوح" ولم أتعرض فيها لموضوع الموت إطلاقاً. ومع ذلك فما يضيئني أن أصنع، فالأطفال وبخاصة في التاسعة والعاشر، وهو السن الذي أتوجه إليه، يتساءلون دائماً عن ظاهرة الموت، ويركبه كثير من الحيرة أو الرعب من هذه الظاهرة التي تجعل الكبار يصرخون ويذرفون الدموع، وحين نتجاهل هذا الموضوع في كتاباتنا إلهم أو نحيلهم إلى كذبة مستهلكة كقولنا لهم: "لقد سافر شلان بعيداً"، فنحن لا نقدم لهم في الواقع خدمة زبوية مفيدة، والأفضل عرض الموضوع من حين لآخر، ولكن بصيغ ملطفة أو سياق مغزى مقبول وجداني. وبالمنااسبة فالأطفال ليسوا أجيالاً في الحد الذي تصوره أحياناً ليسوا نفترض أنهم لا ينتبهون إلا للظواهر البسيطة الساذجة، وهذا ما يجب أن نتيقن نحن الكتاب أن أنه من الممكن أن نقدم لهم كثيراً مما تقدمه للراشدين، ولكن بأسلوب خاص أقرب إلى خيالهم وتكوينهم.

أما من حيث الشكل الفني حاول شرطه يجب أن يتحقق فيه هو أن يكون النص أدباً حقيقياً وأدباً هنيئاً مبتكراً جميلاً لا أن يكون مجرد مواظف ونصائح أخلاقية، فالشعر الموجه إلى الأطفال يجب أن يكون أولاً شعراً حقيقياً، ولا يترك بعض الأخيلة البهتلة، أو الترميزات، المستهلكة عن الحسبان أو النبش الذي يتكلم ويتصرف مثل البشر، فهذا غير كاف إذا لم يكن في النص هذه الفتنة أو اللطعة الشعرية التي يشوق لها القلب نشوة، كل ذلك يجب أن يتم في صياغة بسيطة شبه ساذجة لا تقاصح فيها ولا خطايا ولا أخيلة معقدة.

تماماً كان الطفل الذي نتوجه إليه يخاطبه طفل آخر في عصره، وهذا ما نقرؤه أحياناً في نصوص كتبها أطفال

هذه. نحن لسنا ملائكة ولن نكون، ويكفي أن نكون بشراً وأعين إمكاناتنا وطموحنا المشروع، وكل تعامل مع الإنسان غير هذا الأساس تجاهل مريك لحقيقته المقدد. يجب ألا يفهم من هذا التوجه السماح بمرض مشاهد مرفوضة أصلاً حتى بالنسبة للكبار بصحة الواقعة مثل مشاهد الافتصاب والضرب الموجه والصراخ العنيف الأخرى، وبهذا المعنى فإننا نندو كمن يدعو إلى صورة ثلاثة فيها من الأولى مسخوطة الواقعية، ومن الثانية رفيقة هذه المشاهد "الطرفة"، ولكنه لا يلغيها من حسابه تماماً، وإنما يتخايل في عرضها عن طريق الإيماء والإشارة والإيحاء، إذ لا شك في أن الإلحاح على وصفها بكل ضراوتها وتقاصيلها لن يخدم طموحه التربوي ولا الفني. وحين نضع في حسابتنا عمر الطفل الذي نتوجه إليه نقرب أكثر فاشكر من الاختيارات السليمة الناجية من المضاعفات المؤذية.

والآن ماذا عن التهمة الموجهة لي أنني لا أراعي الاعتبارات التربوية دائماً كعالمية موضوع الموت والقيم الموجهة إلى الراشدين غالباً؟

أما عن "الموت" فلقد طرحت موضوعه فعلاً في بعض حكايات مجموعتي الأولى "عصفور الجنة"، ولكن بشكل تمعدت فيه أن أوظفه في المقطوعة الأولى "صوت صديقة" لإبراز الخسارة الكبيرة التي تلحق بالإنسان بسبب فقدان شجرة أذاها أحدهم فنوت ويست، كل ذلك من خلال حكاية ملاقة صداقة حميمة ربطت ما بين الراوي وحدى الأشجار الكبيرة، وفي

الألوان القاتمة في حين تركز الصورة الثنائية الانتشائية على الألوان الزاهية وجدها ما أمكنها ذلك كي تبدو أكثر ما تكون نظافة ولفظاً وإشراقاً.

والصورتان مريضتان لمزاق خطر من نوع خاص مختلف لكل منهما، فالأطفال التي تهدد أدب الصورة الأولى مثلاً، وأعني الواقعية، هي في إمكان الانزلاق سعيًا وراء الإثارة نحو المبالغة في تشويه الواقع أو الترغيب من حيث لا يقصد الكاتب طبعاً في ممارسة الفساد بسبب عناية الكاتب الفائقة في عرضه وتسويغه حتى يكاد لا يعلق في ذهن الطفل بالرغم من انتصار الفضيلة في الختام سوى تلك العنادية "غير المبشرة" لواقع الفساد التي أثارته وسعته.

أما الأخطار التي تهدد الصورة المقلبة الانتشائية فهي في إمكان الابتعاد عن الواقع والانزلاق نحو ما يمكن تسميته بـ "الخيالية الوردية" التي لا وجود لها أصلاً في الحياة الجارية إلا بمقدار ما تتصادم حقاً مع الواقعية الملطفة أبداً بالسرود. ويهدد المعنى فإن الصورة الأولى تقاصر بخلق إنسان متورق معقد، والثانية تخلق إنسان حالم غريب شبيه بشخصية "الأبله" في رواية دوستوفسكي المشهورة، فما المثل؟

أنا شخصياً مهال إلى الصورة الأولى معتزلاً بخطورتها وصعوبتها، وأنه من الممكن عبرها ارتكاب أخطاء أكثر فداحة من الأخطاء التي يمكن افتراضها في الصورة الثانية، ولكن مع ذلك من خلالها فقط يمكن إبداع أدب حقيقي خالد منسجم حقاً مع واقع الحياة.

إن أدب الأطفال "الوردي المألوف" باستمرار قد يكون جميلاً إلى أمد، ولكنه لا ينشد إلى الأعماق، ذلك لأنه يعنى من المعاني يبرز الحياة، ويقدمها بشكلها غير الحقيقي حتى إذا اشبع الطفل بصورتها الزاهية لم غادرها إلى الحياة نفسها أصعب عند كل خطوة بما لا يتسجم مع التشاويل "الوردية" الجميلة التي لفته لإلهام ذلك الأدب للشالي الأودع. وما أكثر المتاسي الناشئة عن البراعة أو الغفلة والمخالية، إنها لا تقل قسوة من المتاسي الناشئة عن الطمع والشك والانتهازية.

إننا معشر الكتاب مثاليون أن تقدم الحياة الحقيقية، وهنا ممكن الخطر بالتاكيد، غير أن هذا الخطر يجب ألا يخيفنا، ويعتدنا عن أداء مهمتنا الأساسية

مواجهة الموت مع الطفل وشوقي بديهي



مومويون، ويتمينا في قرارة نفوسنا أن نتمكن منهم من أن نستخدم من جديد تلك البراعة والنضارة والرهافة التي تتميز بها مختيلاتهم البديعة، وما أصعب ذلك،
✦ عانى الأدب العربي حديثاً من الشعرات والالتزام المباشر والفج. كيف تنظر إلى موجة الكتابة الملتزمة التي شاعت في الستينيات وأوائل السبعينيات، وكيف تقوم مفهوم الالتزام في الأدب اليوم؟

- إذا فهمنا الالتزام في الأدب على أنه التعبير الفلغوي عن رغبة إنسانية عظمى ليست مكتسبة في التدخل لإصلاح العالم الفاسد حولنا بألسوب شبي، فهو إذن مفهوم قديم قدم الإنسان ذاته، فمنذ البدايات البشرية الأولى للإبداع الأدبي نلاحظ هذه الرغبة تتلاحم وراء معظم النصوص الواصلة إلينا حتى يمكن إدخال معظم نصوص الأدب الفرعوني والهندي بل والسومري فيلهمها، ثم الإغريقي والرومي والأدب القديمة للأمم الأخرى، في خاتمة الالتزام، غير أن هذا التدخل كان يتم على الأغلب دون تظهير مسبق ودعوة منظمة له... لقد كان يتم تلقائياً دونما وصاية خارجية، وحين كانت تفرض هذه الوصاية عليه بشكل أو بآخر كما في الأدب المخصص للدفاع عن الدين أو المذهب أو الحزب السياسي كما في بعض الكتابات المسيحية والإسلامية فقد كان الأدب يتمرص منذ ذلك الوقت للأمراض التي تعرض لها فيما بعد.

المشكلة إذن عريقة جداً، وكل ما في الأمر أنها اغتشت مع المصور الحديثة وأخصاصه مع ظهور الفكر الاشتراكي بتظهير فلسفي عميق، فتحول العمل فيها من إسهامات تلقائية إلى مشاركات منظمة قصيدة، أو بتعبير آخر تحولت إلى مشاركة واعية ضمن عملية تعبئة كبرى شاملة الجهود للبشرية كافة والعاملة في إطار "ثورة الطامسة إلى التغيير على أسس موضوعية"، ولقد تحول الأدب إلى الفنانين موعماً من مشاركات عاطفية أو مزاجية أو متأثر بأية ثقافات فكرية، في معركة التأثير البشرية ولكن دون الارتباط بمباشرة بقيادة عليا وتنظيم رفاقي معين بل بات مستوحياً اجتهداته ونزواته ووقائعها الطارئة أو الطويلة الممددة... لقد تحول الأدب من محارب من جنس الطراز إلى جندي نظامي منخرط في جيش لجب منظم خاضع لقيادة مركزية عليا، وبهذا

الغنى فقد صار عليه بصفته مبدعاً فنياً لا يخضع عمله لشروط الأعمال المادية الأخرى أن يخضع لهذه الشروط ذاتها، لقد بات لزاماً عليه أن يعاني إذن منذ البداية من تلك التضاربات والتناقضات التي لا بد أن تحصل بين توجيه "القيادة" ووجي الوهية... بين ما يسمى في قواميسهم بالمصالح العليا والمصالح الخاصة، وبكلمة واحدة بين الوصاية "الطبريركية" المتمثلة في المنظمة والوهية الطليقة، أي بين طريقة "الجماعة" في فهم الأشياء، وأسلوب "الفرد" في رؤية الأشياء ذاتها، وهو خلاف كلاسيكي كما أسلفنا الذكر، غير أنه في هذا التباين الثوري الاشتراكي أخذ شكلاً انضباطياً صارماً أكثر من أي وقت مضى.

هذه الإشكالية كانت تجد حلها لدى بعض المبدعين أحياناً بسبب من نوعية فنياتهم السلسلة المطروحة أو استعداداتهم للتنازل والتفاني والإثارة كرمي عيون القضية، ولكن كثيراً ما كانت هذه الإشكالية تتفاسق لدى آخرين فيعجزون عن حلها فيعتمدون إلى الانسحاب أو الارتداد أو الصمت مثل "باسترنك" و"كينشتاين"، بل و"شولوخوف" أيضاً حامل جائزة نوبل الذي لجأ إلى الصمت والعزلة في أواخر حياته، والذي يصبرون صمته هذا بأنه كان طريقة في الاحتجاج على ما كان سائداً في زمانه من تجاوزات استبدادية في الحكم.

هذا النوع من الالتزام الذي وصل إلينا مع ما وصل من الفكر "الثوري" هو الذي ساد في بلادنا منذ الأربعينيات وتنظم في الخمسينيات، في رابطة الكتاب السوريين ثم العرب، وامتمد إلى الستينيات والسبعينيات إلى الآن، إلا لا يزال بعضهم يدعو إليه، ثم هذا، وتراجع، وأضح المكان لتيارات أخرى في فهم الأدب ودوره أكثر

لا بد من أن تحطف بعض الأوراق على جسد الكتابة، تقضيها روح قلقة متعجبة، وأن ترتكب باسم الشعارات الكبرى حماقات كثيرة تجلت في الترويج للمضمون على حساب الشكل بالرغم من كل الاحتراوات التي كانت تطلق

مراعاة لشروط عملية الإبداع وتقديراتها الخاصة المذهلة.

في تلك الستين كان لا بد لموجة الصعود الوطني التي صاحبتهما من أن تلبي متطلباتها على الصعيد الأدبي كعمركة قومية شاملة لا يسمع الأدباء فيها الوقوف على الجهاد الفكريين. كان لا بد من المشاركة بشكل أو بآخر، وفي غمار الحماسة الجارية والتفائل "الثوري" بالنصر القريب، كان لا بد من أن تطفح بعض الأوراق على جسد الكتابة تقضيها روح قلقة متعجبة، وأن ترتكب باسم الشعارات الكبرى حماقات كثيرة تجلت في الترويج للمضمون على حساب الشكل بالرغم من كل الاحتراوات التي كانت تطلق من حين لآخر تذكيراً بأهمية الشكل الفني، لقد دفنت على مساحة الإبداع والنقد علياً ونظراً كتابات مسلوقة سلفاً ومخطوطة خطفاً من أئون الروح كما تشارك في المعركة على عجل، فكان لا بد من أن تفرض الخطابية والتعليمية، والتهنية سطوتها ويضع إلى حد ما صوت "الكيف" في تراكم "الكلم" ويخفي إلى حد الكيف ومع "الدائية" تحت خيمة "الموضوعية" فتكثر أعراض التكرار والتشابه، والتساهل، والتعجيز والمباشرة، والتهرة الغالية وغيرها من الأمراض. غير أن هذه الإزادة لا تسحب بالناكيد على جميع ما نشر في تلك المهود، وإلا لكان في الأيام تمصم طالم، لقد رسمنا وليس الصورة كلها، فلقد ظهرت فيها إبداعات جميلة حقاً لا تزال تفرض جدارتها الفنية حتى الآن، وما دام ممكن الخطأ ليس في الالتزام نفسه، وإنما في طريقة فهمه وفرضه على المواهب، فقد كان ممكناً لدى بعض الأدباء الملتزمين أن يحصدوا عملية قهر البام بالخاص فلا يجسروا على الذاتي باسم الموضوعي وبالكس، أو لدى الأدبي الواحد إذ نراه في بعض النصوص سليماً من تلك العيوب في حين تراه بئو، تحت عيها في نصوص أخرى، بل لماذا لا أقول إنه في النص الواحد قد نمر بمقاطع تتمتع ببناء فني حقيقي لا يستمر في المقاطع الباقية، وربما كت في هذا المجال أقدر من غيري على تقصي هذه الظاهرة في إنتاجي الشخصي فأقرا بعد مرور السنين بمهدا عن التمسب والتعجيز مقاطع من نص معين أو نصوصاً بأكملها قد نجت من

مواجهة نقدية مع الشعراء السوريين





المعوى المستشرية آنذاك، في حين أن غيرها قد سقط في الشوك. وهذا ملحوظ أيضاً في إنتاج الأدباء المترجمين الآخرين إذ ما زال ممكناً مطالعة مقاطع من قصيدة أو قصائد بأكملها لدى وصفي قرقني وعلسان الميسى وعبد الباسط الصوفي وأفاضل لسيد جوياني وحبيب كالي على سبيل المثال لا الحصر من جيل الخمسينيات، ويعد ذلك من جيل الستينيات والسبعينيات، تحمل كفايتها الفنية حتى الآن. هذا هنا في سورية فقط فكيف إذا تضمننا الأحر في العراق ومصر ولبنان وغيرها.

إن الأمور لم تكن رديئة بالشكل الفاجع الذي يجري فيه الحديث الآن. فلكل زمان عثراته، ولولا تلك العثرات لما كان ممكناً في تصويري أن تطور الإبداع ويتحضر من الميوس، ولماذا لا أقول أن الميوس التي تتجلى الآن وتهدد الأدب العربي عموماً في سنواته الأخيرة أكثر خطورة مما كانت عليه في تلك السنوات. إن التسبب، واللامبالاة، وفقدان الشعور بالمسؤولية والاضطراب والغريب والانبهار والغريب والتهمة له والشعور بالذنبية حياله، هذه الأمراض التي تستشري في هذا الزمن الرديهي الأخير تهدد حركة الإبداع كلها بانحراصات وتشويهات لم تكن في الحسبان، ولا تقل خطورة من سابقتها. اليوم لم يعد ثمة مكان للالتزام "الأبوي" أو "السلطوي" أو "الديولوجي". لقد انهارت جذور الوصاية "العلية"، وترك المبدع أكثر من أي وقت مضى أمام المسؤولية الإنسانية والفنية، والحصارية منفرداً وجهاً لوجه، وعليه وحده، دون انتظار معونة كبيرة من أحد، أن يبتكر حلوله الفكرية والفنية.

إن الالتزام بهذا المعنى يفتح في تصويري نحو مفهومه "الوجودي" ولكن دون الانبهار الأبله، أمام اجتهادات الفلاسفة، إن الأدباء يتواصل الآن مع كل المراجع المتاحة دون اعتبار لأي امتياز "علوي" غير قابل للنقد. حتى الإيديولوجيات الدينية - إذا صح التعبير - تعود إلى الساحة ولكن مصحوبة بكثير من روح النقد والاعتراف بأهمية ما يفرضه العصر الحديث من متطلبات حديثة وتجديد وإعادة نظر واجتهادات. باختصار لم يعد ثمة قداسة خالصة لأي موقف فكري وباتسالي أي "الترام"

مقدس. الالتزام الوحيد المطروح هو أن يمارس المبدع حرية في التعبير كاملة في خدمة زمانه وعصره مما، وأن هذه الحرية مهما اختلفت تسمياتها: ديمقراطية، شورى، ليبرالية... إلخ... لا بد أن تكون هي المناخ الأمثل لاحتضان عملية الإبداع ورعاية ثمارها المرجوة.

كنت جريئاً في نقدك الذاتي لتجربتك الإبداعية، ثم التسمت هذه المراجعة في الثمانينيات لموافقك السياسية والفكرية، ما العلاقة بين الأدب وأدبه؟ وما قيمة التحزب والانتماء السياسي والطبقي في الأدب؟ أرجو أن ترسم لنا جانباً من سيرتك الأدبية في حدود هذه الأسئلة؟

- بلى. لقد قمت فعلاً بهذه المراجعة، ولكن ليس بهدف التكرار تلك الأيام، وإنما بهدف التحرر من التعصب، ومقاربة الحقيقة من زوايا متنوعة. لقد كانت تلك السنوات فضائلاً بالتأكيد إذ لا يمكن للبشرية أن تتطور ضمن خط مستقيم صاعد بل ضمن خط حلزوني نحو الأمام. وهذه المنحنيات والالتواءات تدخل كما تصور في صلب عملية التطور التي نعيش حتى الآن عن فهم مسارها الحقيقي، وغايتها. إن مقولة "التقدم" نفسها تهتز وتدهر كاطروحة متنبسة في الأيام الأخيرة حتى ليهو أن التقدم العلمي نفسه يقع في مفارقات بنوية مستعصية تدفع بالكثيرين من دعاة التقدم ذاته إلى التفكير بإيقاف البحوث العلمية إذا لم تكن السيطرة عليها تماًماً.

العلاقة إذن بين الأدب وأدبه ليست علاقة بسيطة مستطحة كما كنا ننصورها أحياناً، أي بمعنى أن الأدب لا يعكس بالضرورة شخصية الأديب وحده أو

عصره، بل تدخل في تركيبه "الكيماوي" - إذا سددت نظرية العالم النفساني المعروف "يونغ" حول تأثير الموروثات الجمعية - نزوات بدائية لكثافات العصور الحجرية أو ما قبلها، وعندها كيف يمكن تفسير هذه العلاقة أو تحليلها بأدوات المنطق الأسطوي أو أي منطق مقترود آخر. إن العلاقة بين الأديب وأدبه ليست مثل علاقة النحلة والعسل، فالإنسان لا يؤدي أي عمل له مرتين بطريقة واحدة بالرغم من التشابه الكبير الذي يلاحظ بينهما، ذلك لأن هبة "الوعي" التي يتميز بها الإنسان دون باقي مخلوقات لا تزال مصطلحاً إشكالياً في غاية الغموض والغربة، وبالتالي فإن الأدب كمنهج إنساني لا بد أن يعمل عبر آلية إقناعية الكثير من هذا الغموض وتلك القرابة، إن موهبة الخلق الفني بعد ذاتها مصطلح لغوي لا يمكن تحديده والإمساك بمحتواه كعمالة المعرفة، ولا يمكن الجزم بتأثيرها المباشر في عملية الإبداع، فهي ليست أكثر من احتمالات يجب أن تدخل في الحساب ولكنها لا تقدم الإجابات الحاسمة عن مسألة الخلق الفني.

إن تحزب "ماياكوفسكي" مثلاً لم ينفذه من جموحه الفردي "الاستقبلي" وتطرفه الذي أدى به إلى الانتحار، والمنشأ الريفي .. "أيمسكين" لم يساعده على اكتساب عادات الاسترخاء والخلاص عن طريق الاتحاد بالطبيعة التي عشقها، ووصفها أفضل من غيره لتجنيب مصيره الفاجع الذي أخشاه بذاته، وكلّ غرور "المتقي" واعتزازه المطلق بتفوقه لم يمنعه من الغش والاضطراب أو التنازل المهين للأكفوس الأخشيد والانتقيد له ولو ربحاً من الزمن، وتربية "رامبو" الماثلية والمدرسية والأصولية لم تستطع أن تمنعه من متابعة مفارته المتطرفة بدءاً من المدينة الهائلة "باريس" وانتهاء بالأفعال الأفرقية التوتوشة.

وإن مثلاً ما دام مطلوباً مني الحديث من جانب من سيرتي الأدبية، لا ترمطني من حيث المنيب الماثلي والطبقة الاجتماعية أية علاقة مباشرة بالظهور الاشتراكي. فالأمر أسرة موظف تقليدي مرتاح لعمله كمحاسب في وزارة المالية لم يشعروا إطلاقاً بأي نقص في تلبية

موهبة الخلق الفني

بحد ذاتها مصطلح

لفسوي لا يمكن

تحديده والإمساك

بمحتواه كما تمسك

بأية آلة حاسبة.

ولزم من طويل إلى تربية واحدة.

لا فقيصة إذن في الواقع لتسحبزب
والانتماء السياسي أو الطبقي إلا بمعانها
الواسعة وغير المؤكدة في رقد النهر
المعيق الأساسي الذي تتفجر بنايبيه في
أصعاقنا مع لحظة الولادة أو ربما مع
لحظة التقاء الحيوان المنوي بالبويضة.
« كيف تنظر إلى اللغة في تجربتك
الأدبية. بعد قرابة أربعة عقود من الزمن
زاخرة بالإبداع الشعري والقصصي
ويخيارات فنية واضحة ومحددة في
مقدمتها التزام العربية الفصحى؟

- كانت اللغة دائماً بالنسبة لي لغة في
غاية الطرافة والجمال والجلال. الطرافة
لأنها لمست أكثر من خطوط ورسوم
لأصوات محدودة جداً، ولكنها - ويا
للعب - قادرة على أن تكسر حدودها بما
يشبه المجزأة إلى اللامحدود من المنى
والأفكار والمخاض والجمال، لأنها هي
تصنع كل ذلك قادرة في الوقت ذاته أن
تكسر رتبة التركيب النثري المباشر إلى
تركيب مفاجئة لا حصر لها تتبع فيك
أفانين من البهجة والمتعة والجلال، لأنها
عريقة قديمة لا يعرف أحد متى وكيف
ولدت، حتى نكأنها وهي منغلقة بهذه
الأسرار انبثقل من الغيب وما هي بذلك.
واللغة العربية بالذات من دون اللغات
كها لغة ذات رواء خاص جداً بمائل هالات
التقديس أو يثاريها، وقد يكون مرد ذلك
إلى صلتها بالقرآن الكريم، وأنها اللغة
البشرية الوحيدة التي اخترعت لهذه المهمة
الكبرى. ولكنه ليس السبب الوحيد في
استغراق، إذ يستوي في هذا التصور
المؤمنين وغير المؤمنين، وليس إلا أن يتقن
الواحد منا أساليبهم، ويكشف أسرارها
حتى يستولي عليه هذا الانبهار الرائع حقاً
بطاقتها البهائية الثرية.

قد يكون تلم العربية عسيراً على
الأجانب، وقد يكون في قواعدها الكثير
من التعقيد المصطنع، ولكن كل ذلك لا
يلغي جدارتها الحقيقية كأداة تمثيل في
غاية المرونة والطلاقة، ومسألة فهمها
بالمصطلحات الحديثة ليس فقراً في
بنيتها، وإنما الذين يتكلمون بها، ذلك لأن
المصطلحات ليست أكثر من مقررات يروج
لها الاتفاق والاستعمال، وهذا ما يشكو
منه العرب خصوصاً أنهم لا يتفقون إلا
قليلاً، ولا كيف راجت مع مثل هذه
المصطلحات في السلاح والطب والفيزياء
وغيرها من ميادين النشاط البشري

حاجتنا ومتطلباتنا عبر سنوات خدمته
الطويلة، وجدي لأمي مؤذن وخادم جامع،
وقد لازمتها طويلاً، وتأثرت به عميقاً،
وأمي متديلة وصيام رمضان عادة أصيلة
في وسطنا السحلي وبين أقراننا، وقد
تربت أنا عاماً كاملاً في كلية التربية
الإسلامية في طرابلس لبنان لأسياب
اضطرارية وذلك بعد نهلي الشهادة
الإبتدائية السورية مباشرة كي أحصل
على الشهادة اللبنانية المماثلة لها، وكنت
أصوم وأصلي طوال فترة دراستي
الإعدادية، ومع ذلك فإن نزعتي نحو
التحرر والتمرد والمطالبة بالمعدلة
الاجتماعية سرعان ما تملكنت في
مرحلة الثانوية، وغلبتني على أمري في
أوائل دراستي الجامعية في اتجاه التطرف
اليساري، فابتعدت عن التفكير الديني إلى
تفكير مخالف له، وعن الركون إلى الحياة
الأمنة المستقرة في الوسط العائلي إلى
نشدان الحياة المضطربة الجالية للمتابع
والأخطر. وهكذا يتحول شاعر الغزلاني
المحدود التجارب والطموحات الذي كتبه
أنا في سنوات قلائل إلى شاعر مناخ
مفاسر يفضي للمبارك الوطني والثقافي
بكل أبهامها وأرأى مستوياتها في سن
مبكرة جداً، يدخل السجين أكثر من مرة
مقاباً على مواقفه المضطربة على الأنظمة
الحاكمة، فيقول إلى شاعر "الجهامير"
وممثل الطليعية اليسارية الاشتراكية
"الملمية" حتى يحصل والمهرجانات
والتظاهرات حتى يصعب أن يرى الرأي
فيه ذلك الطالب الأمولي الانضباطي
الذي كان في سنوات المراهقة الأولى.

لماذا حدث ذلك وكيف؟
لقد حاولت الإجابة أكثر من مرة على
هذا السؤال، وكان سهلاً عليّ وقتها ردّ
الأشياء إلى مواقف بعينها أو أشخاص
معيين أو قرأراء محددة واقتضت بها،
ولكنني الآن أكاد أقول إن كل هذه
التفسيرات والتحليلات لا تقدم إجابة
حاسمة، وإن تفسير تصرف هذا الكائن
البشري المعقد إلى حدّ الإنزال لا تحيط به
المعلومات التقليدية وحدها، وإنما هناك
في تكوينه البيولوجي الفاضل نزوعات
عريقة لا يدرك مداها تماماً لتب
أيضاً دورها الكبير في تحديد مصير
صاحبها، ولا هلمّاذا يختلف بين الأصوف
في الأسرة الواحدة والرفاق في الصف
الواحد أسلوب التواصل البشري والتفكير
وردود الفعل بالرغم من خضوعهم جميعاً

كالمسبغة والزناد والأخمص والشبيمة
والدارة والحاسوب والهاتف والشطيرة
والحجر والسبابة والطائر والحوامة
والشعور والاشعور، وقس على ذلك من
إمكانات لا حدود لها في الانشقاق
والنحت لا ينقصها إلا اتفاق العرب عبر
المتابعة المستمرة على المكتشفات
والإنجازات والمخترعات الجديدة ووضع
الأسماء لها وتبنيها على الفور في الكتب
المرسية والمراجع والمصحف والاستعمال
اليومي كما يصنعون في البلاد المتقدمة.

كانت الفصيحة إذن دائماً مصدر طربي
وإعجابي وأداة تعجيري، ولم أستخدم
سواها إلا في بعض الحوارات القصصية
حين كان ضروريًا للاتقارب ما أمكن من
الغة العامية الدارجة وبعض المقاطع
الشعرية النادرة التي دعت إليها الضرورة
الفنية أو الحالة النفسية أحياناً.
لا شك في أن بقاء الفصيحة محافظة
على أصعابها وقواعدها وتركيبها
الأساسية أمداً طويلاً قد أشاع فيها بعض
الجمود، ولكن هذه المسألة بالذات مسألة
نسبية وحلها مرتبط بمقاييس التخلّف ذاتها
التي تغفل غالباً الابتكار واجتهاد عادة في
كل وجه من وجوه التطور.

إن مشكلة العامية والفصيحة مشكلة
قائمة لا جدال في وجودها والتفكير، وفي
أنها نتيجة للتخلّف وليست سبباً له، وفي
إمكانتنا استخدام اللهجتين حسب تقبل
الأناس الأدبية لها، وفي القصة والشعر
تبوؤ الأمور محولة بشكل عام إذ نستعمل
الفصيحة عموماً بلا تردد كبير، أما في
المسرح فلا تزال المشكلة قائمة والنامية
تقرض وجودها وبخاصة في الموضوعات
الاجتماعية المعاصرة، ومع ذلك فهناك
كتاب نجسوا في استخدام التركيب
الفصح لثل هذه المسرحيات مثل توفيق

الحكيم وحسب كايي وآخرين.
إن الشكوى من مزاحمة العامية
للفصيحة لم تعد شكوى عربية فحسب، بل
باتت ترتفع عالمياً في العالم كله كما يحدث
في سويسرا مثلاً مما جعل "مارتيموت
فاندرش" يقول: "تهد في سويسرا
الألمانية طمس كبير من الخصائص المحلية
للغات واللغويات الندرية ليس للألمانية
الفصيحة، وإنما لخليط من اللهجات
العامية السويسرية، فهل تتطور هذه
اللهجة العامية السويسرية إلى لغة
سويسرية فصيحة مستقلة؟ الله أعلم..
أما ما نمرقه فلا فهو التراجع المتزايد

مواقف فنية مع الطالع شوقي بشار





بالتسمية لمعرفة أو لإيجاد دقائق الفصحية الألمانية عند كثير من السويسريين و"فقدان الفصحية" هو مشكلة تناقض كثيراً في سويسرة.

وهناك شواهد أخرى كثيرة على مثل هذه الظاهرة التي تؤكد على أن الفئات عموماً كائنات حية يصمك الاستعمال اليومي تطورها، وليس القرارات السياسية أو الأكاديمية، واللغة العربية لا تخرج على هذا القانون، غير أنها تعرض إلى عوائق إضافية لا وجود لها في أوروبا مثلاً مثل التخلّف والتقليد، وهي عوائق تعسفية لا بنوية، وبالتالي فهي عوائق مرتبطة بالحل الجذري الصام لمشكلة التنهضة والتقدم عموماً، إذ لا يمكن الوصول إلى حلول فردانية مع بقاء حالي التخلّف والتقليد.

إنضم في غائبة أعمالك الشعرية والقصصية الموضوع الوطني والقومي بالقبضية الاجتماعية، أي مسؤولية أخلاقية واجتماعية للكاتب في عالمنا المعاصر كيف مارستها في أدبك؟

هذا السؤال استند للسؤال حول مفهوم الالتزام في الأدب اليوم، لأنه يضيء دوماً في تعميق المسألة المطروحة كي يضعنا أمام الإشكال الحريق حول علاقة الفن بالأخلاق وما لها من مشكلة.

لكنكم المجتهدون في ميادين علم الجمال والفلسفة عموماً سيأروا جواباً ممتنع على هذا السؤال الكهبر، إنني محتاج حقاً إلى مجلدات كي أستعرض ما أعرفه منها، ولكن الجمال لا يسمح بذلك، واكتفى مبدئياً هنا كما أتصور بتلخيص التيارات الفكرية الأساسية لهذه الاجتهادات إذ كان هذا ممكناً دون الدخول في التفاصيل قبل أن أقدم اجتهداتي الخاص، وأضعه في سياقها التاريخي المناسب، وبأس أن أعترف هنا مسبقاً بأن تلخيصي سيكون تبسيطاً لمسألة غاية في الرفاعة والتعقيد، ولكن يشفع لي أن المجال يضطرنني، فالحالون إذن.

إن هذه الاجتهادات كما أتصور كانت تتحرك كلها عبر التاريخ بين قطبين من التفكير، أحدهما يربط الجمال بالخير مباشرة، فهو أقرب إلى التشبُّه، وتندرج في إطاره النظريات المتأثرة بالصدوات الدينية والإيديولوجيات الإنسانية الطامسة إلى إصلاح العالم، والقطب الآخر يطلق الجمال من كل قيد، وهو

يبعد عن التشبُّه، وتدخل في سياقها معظم الفلسفات المناهضة عن الحرية الفردية وبخاصة ما جدّ منها في المصور الحديثة في ما يسمى بهلاد "الغرب" حيث يلعب نظامها الاقتصادي "الحر" دوراً أساسياً في توجيه الفنون عموماً.

ولا أنكر، لقد قلت ذلك من قبل، انني كنت أنشط ككاتب طوال هـسترة الخمسينيات ولبعض من سنوات الستينيات في إطار القطب الأول "التشبيري" وفيها يسمى بالالتزام "الاشتراكي العلمي"، غير أن رؤيتي هذه ما لبثت أن اتسعت واغتمت بأفكار جديدة أهم ما يميزها اهتمامي الأقوى بضرورة تحرير الكاتب وبخاصة والمبدعين عموماً من الوصاية والرقابة على إبداعاتهم، وإعطائهم حريتهم كاملة في التشبُّه على أساس أن الفن الحقيقي أو الجمال يتغير آخر لا يمكن أن يكون شريراً، إذ لا بدّ أن ينصهر الخير في الجمال بشكل تلقائي، لأن الشر يتظاهر بطبيعته كشر مع الجمال، لم يظهر هذا التحول في كتاباتي دفعة واحدة، بل لقد مرّ بمراحل من التخيُّب والتدريج في الكشف عن موقف جديد ينسجم مع رفضي للوصاية والالتزام الانضباطي، وبخاصة انني كنت أخشى الانزلاق نحو القطب الآخر الذي اعتدت على إدائته بالفوضى والتسيب والانحطاط الروحي، ومن راجع إنشاجي في أواسط الستينيات لا بدّ أن يلاحظ ارتفاع نبرة الحزن والكآبة والتشاؤم فيه وبخاصة في مجموعتي المسماة "أشجار لا تحب" الصادرة في أواخر الستينيات على حساب "مارش" التفاضل الثوري الذي كان طاغياً سائداً في معظم ما أنتجته فترة الخمسينيات، كما سوف يلاحظ اهتمامي بما يمكن تسميته بـ "الموضوعات الصغيرة" مثل القطعات المأبرة لمناظر الحياة اليومية، والتأملات الذاتية الحميمة أو التجليات الطبيعية التي أعملناها كثيراً فيما مضى، وخير ما يمثل هذا الاتجاه المجموعة الشعرية التي صدرت في عام ١٩٨١ تحت عنوان "قصص شعرية قصيرة جداً"، وجمعت فيها معظم ما كتبته من هذا النوع.

غير أن سُلتي بالموضوعات "الكبيرة" لم تقطع إذ ظلت الهموم الوطنية والقومية تساوطني وتستمررتني، ولقد كنت عند حمن ظفها فليفت النداء أكثر من مرة ولكن بروؤية مختلفة أهم ما يميزها خفوت

نبرة التفاضل وبروز "الذاتية" وإلى حوار "الموضوعية" زمناً طويلاً في رجحان كفة الرؤية "الجماعية" على الرؤية الفردية في عهود الصعود الوطني والالتزام إياه، غير أنني في السنوات الأخيرة راجعت رؤيتي هذه، وأنا أصطدم أعمق شامع بظاهر التسيب والانحطاط الروحي وطنسيان النزعة الاستهلاكية في العالم أجمع والميطرة شبه المطلقة لأساليب الدعاية والإعلان والترويج الإعلامي المذهل لكل ما هو غريب وعجيب ومثير بصرف النظر عن قيمته الفنية والإنسانية، حتى لقد بتّ أشكك ليس في صعوبة تعريف مفهوم الخير والوصول إلى حدود واضحة بعينها، بل لقد بتّ أميل إلى الاعتقاد بإمكان غسل أدمغة البشر وتوجيهها حسب الطلب وتطبيع الأدواق البشرية حسب متطلبات السوق، مما يعيد مسألة الخير والشر وعلاقتها بالجمال إلى ساحة الاهتمام كي نتأكد حقاً من أن الجمال لا يمكن تزويره، وأن يفدو الشر جسيماً مثل الخير، بل أن يفدو الشر نفسه شرّاً والشرّ خيراً، وأن يضع في الاجتهادات الفلسفية المعاصرة التي تكاد تلقى كل أنواع ومراتب اليقين حيال كوكب يمج بأهله المسلوبين هيتلوث ويتأرجح، ويتصعر مادياً ومعنوياً.

كيف أتق إذن بعد الآن بأن الخير يلتقي بالخير بشكل تلقائي أمام "جماليات" أفلام ومجلات ومسلسلات الإثارة والجنس والتجريد واللاشك وغيرها من الانفضاعات المضمومة في هذا الزمان الأخير.

أين الجمال مثلاً في لوحة ملطخة بألوان باهتة سائبة أو خطوط متقاطعة لا تعني لها على الإطلاق المرحم من شروح النقاد التفسيرية؟ ولماذا يجب أن يفدو وحه المرأة مخروطة أو مكعبها حتى يحصل على شرف الانتماء إلى نادي الجمال المعاصر؟ وأين المنة أو الجمال في ذلك الهذر من الكلام الذي لا يعصم جامع في كثير من الشعر والنثر الذائع في هذه الأيام؟ ولماذا يجب أن يقيف الفن، وثلثه المشاعر، وتختلط الأخيلة في النص فتظهر احتمالات التفسير كلها من العقل العليل؟ هل نلطلب بإلغاء العقل ذاته كي نصل إلى المنة المنشودة في ما نقرأ أو نشاهد؟ ترى، هل كان "دولستوي" صاحب "الحرب والسلام" ذلك الفنان الروسي المسيحي العليل، هل كان على خطا في

تخوفه على الفن من المسخ والتشويه بعد انهيار القيم المسيحية السامية في اعتقاده، كما شرع في كتابته التنبؤي "هو الفن" قبل ما يقارب المائة عام؟ ألم يكن على حق في معظم تنبؤاته، وأن كثيراً مما وصل إليه فلاسفة الحقب الأخيرة مثل "ميشيل فوكو" الفرنسي الذي أعلن موت الإنسان الوشيك بلقحي مع ما قاله تولستوي قبل قرن من الزمان؟

ماذا نكتب إذن بعد الآن؟
سأذا أكتب أنا الذي لم أكد أفرح بانفراج أزميتي ورويتي الجديدة لمسائل الخلق الفني وحاجتها الملحة لمناخ الحرية، حتى أرى أن الحرية تزور، وتموت، وتماق بغيوط خبيثة غير مرئية أو مرئية للأعم الحديث، وأجد الفنان المعاصر ينوء بمعبه حرته القضاضة والمقيدة في أن واحد يهيمنة مؤسسات الإعلام الكبرى، هذه الحرية التي لم يعد يعرف كيف يستلهمها وليس بها كي يبدع ما هو صادر عنها حقاً، كما تسامى عن المسؤولية الأخلاقية والاجتماعية للكتاب في عالمنا المعاصر؟ حسناً، سأقول لك إن مسؤولية بيات مضاعفة، ولكن المشكلة هي في كيفية الممارسة: هل يعود إلى المراجع "المقدسة" أم يبقى وحيداً في المواجهة؟ هل يرمي شكل بعه عرض الحائط، ويغامر منفرداً بما يوحيه وجدانه الخاص جداً، أم يتعاون مع الآخرين؟ ولكن كيف يجد خلاصه وحده إذا رضي جهداً التماون، فكيف يمكن كبح هذا التماون من أن يعود إلى وصاية "أبوية" أو "كثوية" تسلبه ذاته، وتطغى على مسوته الداخلي من دون أن يشعر؟

تلك هي القضية، كما يقولون، والحل أخيراً لا يكون إلا في الممارسة ذاتها، وليس في التنتظير لها، ليثقل الواحد منا بنفسه أولاً، وبإلزامان عموماً، وليتخط ما أمكنه ذلك في التعامل مع "الجاهز" أو "الرائج" والمطب، لم ينطلق إلى البصر السجعي والجزع الطامس، إلا لا بد من السباحة في هذا الغوص الذي لا يتقطع، والمرة لا يتعلم العوم على الورق.

كثبت على مدار أكثر من ثلاثة عقود من الزمن للصحافة والنبويات، ما سلتك بالصحافة والصحافة اليومية؟ وما مكانة الأدب في عالم الإعلام اليوم؟

سالتني بالصحافة قديمة تعود إلى أيام التلمذة عندما كنا نطبع برواية أسنما

مطبوعاً في جريدة أو مجلة، ولكنني استيقنت الزمن حين افتتحت ميدان الصحافة كواحد من "رجالها" مؤسماً مع أحد زملائي محمد شوقي ديب في بدايات المرحلة الإعدادية مجلة مدرسية سمينها "التمهيد"، وكنا نحررها من الخلاف إلى الخلاف على غرار المجلات المصنفة آنذاك.

وشاركا فيها بعض من رفاقنا فكتكت ترى فيها: افتتاحية العدد، وقصة العدد وقصائد، وتحقيقاته الصحفية وأخباره الثقافية والاجتماعية والمدرسية، بل كانت هناك صور مناسبة يرسمها طلاب موهوب وإخراج ملون، وكنا ننسخها بأيدينا على صعد من النسخ ليتداولها طلاب المدرسة الراغبون بينهم بالأجرة، قرش كما أذكر للمرة الواحدة، وذلك في ثانوية تجهيز البنين للمسماة الآن في اللاذقية: ثانوية جول جمال في أعوام ١٩٤٦-٤٥-٤٤. وكانت تصدر نصف شهرية، ولا تزال حتى الآن احتفظ ببعض أعدادها التي ظلت تصدر دون انقطاع طوال ثلاثة أعوام، وهي مئة قيسية بالنسبة لشروع خاص ساذج كهذا.

كانت الصحافة والكتابة في دما غير أننا لم نصبح صحفيين فيما بعد، بل مسلمين، لا أدري هل أسف على هذا الاختيار لا أعز به؟ وقد تكون المصافة وحدها هي التي ساقفتني إلى هذا الاختيار لا أكثر، ولكن المهم أنني صرت معلماً بدلاً من أن أغو صحافياً أوجه الرأي العام، وأشارك بشكل فعال في صنع قناعاته الساسية والفكرية، وصقل ذوقه الجمالي كما كنت أتصور للصحافة من دور في حياة البشر.

وقبل أن أتخرج من المدرسة الثانوية نجحت في اكتساب الاعتراف بجدارة اسمي أن يطبع إلى جوار الأسماء المروضة في جرائد البلد المحلية آنذاك، تلك كانت بداياتي مع الصحافة اليومية والشهرية وقد تلبستها بنجاح أكثر في الناصصة حين انتقلت إلى "الجامعة السورية" في كلية الآداب والمعهد العالي للمعلمين الذي تخرجت منه عام ١٩٥١.

كرمت علاقتي بالصحافة في هذه السنوات الأربع من حياتي الجامعية لعل في دمشق وحدها بل في لبنان أيضاً كـجـرـا كـ "النصر" لوديع صيداوي، و"الإنشاء" لوجيه الحفار و"الراي العام" لأحمد عنة ومجلات مثل "النقاد" لفوزي

أمين وسعيد الجزائري، و"الصرخة" لأحمد علوش و"عصا الجنة" لنشأت التليفي و"الدينا" لعبد الغني المطري و"الصباح" لمحميد فريضة. ثم تابعت نشاطي بعد تخرجي مباشرة في مجلات أبعد وأرقى مثل: "الأدباء" للدكتور سهيل إدريس، و"الأدب" لأبهر أديب و"الألوان" مجلة شهرية كانت تصدر في صيدا على ما أذكر، وكان صاحبها إذا لم تخفي الذاكرة الشيخ العلامة "صدر الدين شرف الدين"، ثم امتد نشاطي إلى مسند ومصر والجزائر وتونس والخليج.

ظلت علاقتي بالصحافة قوية حميمة طوال حياتي، وأستطيع القول دون مبالغة إن معظم سمعتي الأدبية قد كونتها بفضل الصحافة وليس بفضل الكتب التي ألفتها فحسب، وكانت على العموم علاقة أكثر صفاء وبراءة منها في هذه الأيام، إلا كنا ننشر بلا مقابل، ولا هدف لنا إلا المشاركة السائخة المتحمسة في إغناء الحياة الثقافية إيماناً منا بدورنا المهم الوطني والجمالي في دفع مياها وتوجيهها دونما التفكير طولياً في المساس المادية، أما الآن... فوا أسفاه... لقد صار التعامل مع الصحافة يهدف أكثر ما يهدف إلى الارزاق وتأمين لقمة العيش، حين يتحول أحياناً بكتليها إلى ما يشبه طموحات الفكرية والوطنية في تلك المجهود جيد الباب مسدود، ذلك أن الرقابة الرسمية المسببة أو اللاحقة أحياناً على كل ما ينشر أو يذاع أو يصور في أجهزة الإعلام التي صارت جميعها ملكاً للدولة مباشرة أو بشكل غير مباشر، أقول إن هذه الرقابة تلجم هذا الطموح في مهده، وتجمل إمكانات الارتقاء إلى مستوى المشاركة الحقيقية في صنع الرأي العام والنقو العام شبه مستحيلة.

وإذا كان للادب من مكان في صحافة هذا الزمن فهو مكان محسوب سلفاً وبدقة في برامع اسطوريين على أجهزة الإعلام في العالم، حتى ليمكن القول إن هذه الأجهزة باتت قادرة على "تصنيع" الكتاب والأدباء والمفكرين حسب متطلبات "السوق" وخلق "التنجيم" وطمس النواهب القشرة أو التعتيم عليها، بما لهذه الأجهزة بالتمسالة النجاة من هذه السيطرة هرمسة استثنائية للمواهب الأصيلة الحاضرة، لا تتوفر إلا في شروط تزاد

مواجهة نقدية مع الشاعر شوقي ديب



المركبة كل الأدباء الذين انجرفوا فيها وتطرفوا بالرغم من مواهبهم الكبيرة عبقرياً، إذ لم يحسب لهم حساب الإبداع إلا إنتاجهم المتطرف ذاك والذي كان لا يخلو من العيوب التي تترتلت إليها عادة معظم الإبداعات الفنية المبالة والمتسقة في التزامها.

ماذا يذكر مثلاً الناس، أو النقاد منهم، من شعري في الخمسينيات مثلاً؟ إنهم يتكبرون أكثر ما يتكبرون قصائدي في "صتالين" أو "خالد بكداش" أو "ماوتسي" تونغ، فيترنم بها الشيوعيون "المحافظون"، ويترنم منها الشيوعيون "المجددون"، ويشرحونها خصوصاً لاجئين، أما القصاص الأخرى الهامسة الدامعة والبيدية نسبياً من صنف المركبة والتي نجدها هنا أو هناك في مجموعاتي الأولى فيكاد لا يذكرها أحد، ذلك لأنها أصلاً لم يتح لها أن تزاحم وتنافس من الزحام كي تتركس كأبد جديد أصيل منذ ذلك الوقت، ولم يحدث ذلك بسبب تجاهل الخصوم الفكريين لها فحسب، وإنما أيضاً بسبب إهمال الأصمقاء المتعلمين إذ لم تكن واردة ولا ضرورية في حسابات مركزهم السياسي الحامية آنذاك.

وهكذا أسهم الجميع والنقاد معهم بالطبع في إعطاء صورة ناقصة أو مشوهة من المرحلة وعن مبدعيها. ربما أن مشوهة النقاد الجسد يأخذون عادة معظم معلوماتهم التاريخية عن سابقهم، ويتبنون على الأغلب الشهرة الأساسية للمرحلة وأسماء أصحابها عن الذين كتبوا قبلهم، إذ يربطهم هذا من العودة إلى الأصول الكامنة.. ما دام الأمر كذلك غالباً فإن الترابية لا يتغير، ولا يمد النظر فيه عادة إلا نادراً وفي حدود ضيقة، لقد كتب كذلك إلى أحد طولي، فماذا تنتظر من النقد الجديد أن يصنع، والمشاك الجديدة التي يتصدى لها تفرقه في دوامة الأحكام المتطرفة من جديد. لا أن هذا المتطرف الصيحت لا يحدث بسبب التحصن والتعصب والانتماء السياسي كما كانت الأمور سابقاً، بل يحدث لأسباب جديدة أهمها فقدان المعايير، والتسيب وفقدان الشعور بالمشورية والانتباه بحدود النقد الواضحة. كل هذا يجعل التأثير السلبي للنقد أغلب من الإيجابي سواء أكان ذلك بالنسبة لي أم على مستوى فئاليته في تطوير الأدب العربي الحديث عامة.

وصار التلوث جزءاً عضوياً لا يتجزأ من تكوينه البيولوجي.

أهم النقد إلى حد ما بديك، ما موقفك من النقد على مستوى الاستفادة منه في تجربتك الأدبية، وعلى مستوى هجائته في تطوير الأدب العربي الحديث؟ - إلى حد ما نعم.. ذلك أنه حتى الآن وبمعدنا ينيف على الأريمن من العراك أو العناق مع شيطان الشعر والقص، أو مع الهتوما إذا أردت، لم أعرف على حد علمي نقداً حقيقياً عميقاً متكاملًا لجمل أعصالي أو لأحد منها على الأقل. ثمة تعليقات أو انطباعات ذكية أو غبية منفصلة أو متصصة نزيهة أو متحيزة، سطحية أو عميقة، إلا أنها جميعاً سريعة ميسرة مثل كل التعليقات والانطباعات. وإلى أمد طويل، ولماذا لا أقول: حتى الآن، ظل موقف النقد مني متطرفاً، سواء في تجاهله أياماً أم في إعجابه بي أم في العطف من شائي، ولعل السبب في ذلك راجع إلى مواقفني السياسية والاجتماعية المصرية والحاسمة مما جلب علي كثيراً من الصداقات المتحصصة، والأكثر من المداوات الحافدة حتى العظام.

في البدايات، حين كنت محسوباً على اليسار الماركسي، كان لهذا التطرف في مواقف النقاد من أدبي ما يبرره، فالجميع كانوا غارقين في معركة وطنية متطرفة، ولهذا كان النقد يروح فلاناً إلى السماء ويهبط بأخر إلى الحضيض، لا شيء أحياناً إلا لأن الناقد والأديب المنقود في خندق سياسي واحد أو في خندقين متباعدين متمايزين.

لم يكن سهلاً وقتها أن يكون الإنسان مساعداً في أحكامه الفنية وهو مرتبط بمعركة سياسية مصيرية بالنسبة له على الأقل. هكذا كانت قناعات البشر في تلك السنوات: على أن الفضل السياسي والاجتماعي هو الشغل الشاغل للجميع، وكلنا مطالبون به، ويقرر ما كان متاحاً لنا جميعاً كما مطالبين به ممارسين إياه بعمته وإيمان بأننا قادرون على التأثير من خلاله في عملية التغيير والتطور الاجتماعي والسياسي.

في غمرة هذه المعركة الوطنية الكبرى كان تاريخ الأدب يكتب، ويقرر ويدرس، ويكرر، ونحن هذان قليلان، وطامان غرورنا، ويان واضعاً أن أخطأنا فادحة، وازداد فادحة. كان الألوان قد فلتت على تصحيح التاريخ المكتوب فخرج خاسراً من

ندرة يوماً بعد يوم. إن فلاسفة العصر يندرون بزوال الخصومية الفردية في الإنتاج عمومًا، الفني أو غير الفني، بل يخلون ما يسمى بـ "موت الإنسان" كما صرح الفيلسوف الفرنسي المشهور ميشيل فوكو قبل موته بقليل في أوائل الثمانينيات على ما أذكر. وهم يمتنون فيما يمتنون أن السلطة المؤسساتية المنضخمة والملحمة بأرقى "الحاسويات" الكمبيوترات ونظم "المعلوماتية" المعقدة والمتكاملة، هذه السلطة تلغي أعظم فاعل دور الفرد والفرديّة أو كل ما يميز الإنسان، هذا الكائن المتميز خلقاً عن جميع الكائنات الحية، من إنسان آخر كي يقنو جميع البشر، أو معظمهم، نسخاً مدجلة مكررة متشابهة لأصل واحد محفوظ في أرشيف "الأخ الأكبر" أو "الأخوة الكبار" لا فرق، الذي يتبرع على ذروة الهرم المؤسساتي الحامس، فكيف يمكن الحديث في ظل هذه الخيمة الفولاذية عن علاقة صحية بين الأدب وواقع الإعلام؟

إن انهيار الأنظمة الشمولية في ما كان يسمى بالدول الاشتراكي لا يعني إطلاقاً أن النظام الرأسمالي السائد هو البديل الذي سوف يضمن الحرية حقاً والتعددية وحلم الإنسان بحلم العدالة والكرامة. هذا وهم كبير إن لم يكن كذبة كبرى، فالشمولية لا تزال هي الخطر الأشد الذي يهدد إنسانية الإنسان، ولكنها في هذه المرة شمولية من نوع آخر لا يخلقها الحزب الواحد، ولا تسيطر عليها أجهزة البوليس والمخابرات والعسكر، وإنما هي الشمولية التي يخلقها نمط الحياة الاستهلاكية الذي تشر به، أو تفرسه أجهزة الدعاية الحديثة. هذا النمط من الحياة الذي لم يعد ممكناً كما يبدو التحير منه إلا بتغيير النظم الأخلاقي وليس الاقتصادي فحسب تغييراً يبدأ من الجنون.

إن الفن عمومًا، وليس الأدب وحده، يعاني من "تحشيت" الإعلام للمناصر وتحيزه وسلطانه المهيج. وإذا كانت أجهزة البث السعوي والمرئي والمطبوع لا تزال تنشر بعض نماذج الأدب وتروج له، فليس ذلك لأنها تؤمن بالجمال، وإنما لأن "الجمال" نفسه بدأ يتحول إلى سلعة قابلة للتعديل والتحرير باستمرار دون أي خوف من انكشاف الخدمة، ذلك لأن الخدمة نفسها صارت "جميلة" في العيون التي لوشت قدراتها النظرية على الإيمان،

مراجعة نقدية من الشاعر شوقي بديك



الهوية . . الفiasco والأوهام

يكثّر الحديث عن الهوية "العربية الإسلامية" كوحدة لا تتجزأ، وهو خلط رائج بين مصطلح (العروبة) و(الإسلام) في الخطاب الإعلامي الراهن خصوصاً واليومي على وجه العموم. فمن هو المسؤول عن هذا الخلط، هل هو تعدد المرجعيات؟ أم أن المصطلح فضفاض إلى حد استيعاب الاجتهادات والتأويلات الخاصة لدمج القومي بالليبي رغم تعدد القوميات الإسلامية، ووحدة العروبة؟ ما يجمع العرب، مسلمين ومسيحيين أو عقائد أخرى مهما كانت أقلية، هو اللغة والتاريخ والثقافة والمصير والمصالح المشتركة. وثمة بعض الأصوات التي تنادي بانفلاقية الأصول والعودة إلى ما قبل الفتح الإسلامي بين الحين والآخر، كالكنعانية والفنيقية والفرعونية والمتوسطية وغيرها، بينما يضم الإسلام قوميّات لا يمكن إلحامها على العروبة، ولن تقبل هي بتماهي القومي والديني، كإيران التي ظلت منذ دخولها الإسلام فارسية القومية والاعتزاز، ومثلها باكستان واندونيسيا. ولهذا يصير اصطلاح الهوية العربية الإسلامية فضفاضاً وغير قابل للتطبيق الدقيق، فهم مسلمون بلا عروبة، بينما يجمع العرب كليهما.

والتقابل بين العروبة والإسلام لم يكن يوماً ماهوياً، بل تبلور ضد المحتل ومقاومته، ولهذا يصعب تحديد انطلاق المصطلح لأول مرة، ولكن المكدن أن اجتماع ثنائية المصطلحين برزت للدفاع عن الهوية وحمايتها من الغزو، ولهذا ازداد الاحتفاء بها في قسوة الراهن السياسي والاقتصادي وهجمة الغرب على مقدرات العرب والمسلمين.

فمن أية هوية يتحدثون؟

مرد الانقسام في تعريف الهوية أنه ليس لها مرجعية واحدة، فقد تعددت وانقسمت بين التراثية التي ارتدت إلى الماضي، والنهضوية المعاصرة التي تطمح إلى المستقبل، وبدأت الإشكالية الحقيقية في انقطاع الجسور بين المرجعيتين، فوصل إلى حد التكفير وإقامة الحسبة والتنصية الجسدية والاقتتال والحروب الطائفية الدامية، وفي فشل توصيف موحد للهوية، واتسع شرح الانقسام والانفلاقية ورفض الآخر مهما كان نوع ودرجة اختلافه، عقائدية أو عرقية أو جنسية.

ويُقلّل الشباب ارتدادهم إلى الماضي بالتحديات والإقصاء الغربي- منذ الحروب الصليبية مروراً بالاستتراق والانتداب والاحتلال وحتى الراهن- ويإقصائه الجغرافي للعرب والمسلمين حين حدد الشرق كوحدة متخلفة بحكم موقعه البعيد عن الحضارة الغربية، الأدنى والأقصى، أو بالإقصاء المرفي، والخاتمة بالإقصاء العقلي والحضاري وإدعاء أن الإسلام أساس هذا التخلف والإرهاب ومصادرة الآخر وثقافة التنكيل بالأمنين.

أما المشروع النهضوي فقد انقسم بين القومية والحدثية، وتنازحته التأثيرات الغربية وشكلت طروحاته، ولم يستطع تقديم منهاج عملي أو استقطاب الشباب بتحديد هوية تصهر الأصالة والمعاصرة في واحد وتسير بهم إلى المستقبل، فصارت أحلامهم كلها تونغ وتزدهر خارج أوطانهم، وابتلعت شواطئ أوروبا ومياها أحلامهم الهاربة قبل أجسادهم في هجرات غير شرعية.

والتناحر بين السلفية والمعاصرة أساس الانقسام والوهم في مسألة الهوية وانقسام الشباب بين التفريب والارتداد، حين تحولت الهوية لمعظمهم إلى الذاكرة التاريخية والتشبث بالماضي ورفض معصرته، فحبّهم إليه ومنعهم من الانطلاق إلى المستقبل، وإدراك أن لا تعارض بين الهوية والانفتاح، أو تقصير تجارب مجتمعات شرقية أخرى قبضت هويتها الثقافية بيد، وأحكمت الأخرى على قطار الإنجاز الحضاري العالمي وعلومه، فنافست وحققت سبق أحياناً حتى بعد هزيمتها كاليابان، وتبعته ككوريا وقوة الصين القادمة، التي يفسرها الفكر السلفي العربي بهجمة ياجوج وماجوج.

لقد عمق التردّي السياسي والاقتصادي والإجهاط وقلة الفرص غربة الشباب في بلدان الفكر العربية، وكذلك الطفرة وقشور الحضارة في مجتمعات الوفرة التي تزاخمهم عليها الهجمة الغربية للهيمنة على هذه المقدرات ويشنّ الوسائل، وإلزاماً سياسة، فنارت هذا الفكر عليها وعلى مكاسب المشروع النهضوي ومنه الارتقاء بالثراء العربية.

alatrash@yahoo.com

Website: lailatrash.com

فهل تمثل اليوم- قصيدة النثر الاختبار
الجديد للشاعر ، فهو في حضرتها ،
مطالب بتقديم شعر من ناحية ومجبر على
التخلي عن الخليل وطبوله ليقول المختلف
فلا يسمع من نمته غير إيقاعه الخاص ،
إيقاع الذات الشاعرة بتجربتها الخاصة ،
تتناهى هذه الفكرة وهذا الإحساس كلما
قلت ما يصلني من مجموعات شعرية
عربية تأتي من هنا وهناك ، فتدفعني
بعض هذه النصوص إلى إعادة القراءة
مرات دون كل حتى يخلق الواحد منها
بذاكرتي وتدفعني نصوص أخرى لأن أفلز
على صفحات أو أغلق الكتاب دونها نتيجة
ما لحقتني من أذى...

علما أعترضتني نصوص فاطمة
ناعوت وقرأت بعض مساطمها أنضت
راحتني الضوئية عندها لأستمع بتلك
الشعرية المختلفة.

بعد قراءة بضع نصوص عدت إلى
حراس مدائنها وطلبت تعبير ختم زيارتي
من سياحية إلى إقامة دائمة.
" بين الأسود والأبيض
تتمطل الأزوار
فيسهل أن تباغت ذراعاك غفوتي

.....
شعر جيد
ويطرح نوحها الترحان
تناسب رجلا
دأب على مجادلة النهر
حول النشوة وبانون الكفاية
فيما صغيره الخافت يصطاد يعاسيب

حوار مع الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت

الشعر

ثقوب في الكلام

يفعلها التشال عادة

يقرص الهدف في ذراعه

هينام خيط العصب في الجيب

وتبدأ اللعبة

« ثقوب تشكيلية »... فاطمة ناعوت

حوار كمال الرياحي *



في
غير هذا المجال
وقريبا منه نقل
من الماحظ قوله " النثر
فضائح الشعراء " بمعنى أن
كتابة النثر تمثل اختبارا
حقيقيا للشاعر فعبه
ينكشف المستوى الحقيقي
له ، لأن عليه أن يؤلف لا أن
يلعب ويركب وعليه أن
يكون سيالا لا مختزلا
وعليه أن يكون واضحا لا
رامزا.

ثالثة

في دماء الأرض.

.....

الرجل الذي أحببت
يجلني من أقصى المدينة يسعى
كل يوم ساعتين

من أجل نزهتي اليومية
ثم يحملني معصوبة العينين

.....

كان يسرق كل يوم مسمارا

من كوم النفايات
أمام دكان الحداد

وفي الليل

يقرض جندع شجرة ديونيسوس

في نهاية الوادي

في عشر سنين

صنع سلما

وتطلع صوب السماء

.....

الشيخ

الذي تعلم على ديكارت

أوقفنا في الليل وقال

الذي دمج الهندسة بالجبر كان مظلما

لأن الأتربة التي تتكون

في الفراغ بين الفضاء والجلد

تقدم برهاننا مقبولا

على جواز الإدانة بالشرع

وتضع الفلاسفة في حرج بالغ

لأنهم صغروا عن تفسير دموع البيت

يوم عرسها

.....

قصائد فاطمة

ناعوت تجعلك في

صحبة رمسيس

الثاني وليلى

الأخيلية والحلاج

وسقراط وديكارت

وهوميروس وماو

تسي تونغ وجيفارا

وغاندي ويودا...

كانت تضيئ إلى الجبنة كل يوم

تسرق زهرتين

من قبر الأم والشفيق

تغرسها على شاهد الأب

الذي ليس تنمو عليه زهرة

وتعود إلى

باقياس الخبز والبطاطا

تتحرق أصابعها في المطبخ

من جديد.

هذه بعض النصف من شعر فاطمة

ناعوت... خصوصاً تنهل من التراث

الإنساني: الفلسفي والديني والأساطوري

وتفرض في تربتها الحضارية لترشح

برافتها وتشرب بأحلامها نحو مستقبل

الذات التي لا تهدأ، فب "نقرة أصبع"

تبقي معلقاً بين الممكن والمستحيل "على

بعد سنتينتر واحد من الأرض " ولن تنفع

معك "جويك التي أفلتها بالحجارة" تيمناً
بما فعلته فرجينيا وولف، فشعر فاطمة
ناعوت بأسرك من اللحظة الأولى ليطير
بك "فوق كف امرأة" تقاطعت فيها
خطوط الشرق الأدنى والأقصى وامتزجت
فيها ألوان الشرق والغرب وتدفق في يَمِّ
حروفها ما هطل من سموات الدنيا.
لترسم "قطعا طويلا للذاكرة"، ذاكرة حية
هندستها فاطمة ناعوت بمحاول خاصة
جداً تمكّن من "الشبي بالقلب" في دنيا
مقلوبة أصلاً، فيمتدّل الوضع ويعود
العالم إلى توازنه هالشاخرة انبجست من
رحم الهندسة مثل الفلاسفة وتكاد تضع
على بوابة قصائدها "لا يدخل علينا إلا
من كان هنسيا".

قصائد فاطمة ناعوت تجعلك في
صحبة رمسيس الثاني وليلى الأخيلية
والحلاج وسقراط وديكارت وهوميروس
وماو تسي تونغ وجيفارا وغاندي
ويودا... دواوينها رواق عجيب يهرس ألواناً
من اللوحات والفنون ترتل عبرها من
الطهيبة إلى الوحشية إلى التكميية إلى
الدادائية إلى السريالية فتستقبل في أول
الوراق مائيس ويناديك بالركن بيكاسو إلى
شاي إسباني وتملك دعوة مجنونة من
دالي في آخر العمر ولكنك قد تتأخر عنه
قليلاً لأن دافنشي حلف بأغلظ الأيمان أن
يهديك نسخة من لوحة العشاء السري.

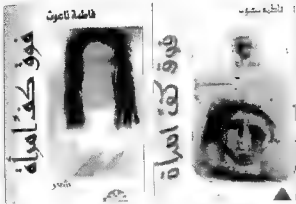
هكذا هي السباحة في شعر فاطمة
ناعوت؛ شاعرة هاهرة الفاطميين التي
نستضيفها في هذا الحوار الخاطف أملاً
في أن يكون عتبة نهدبها إلى القارئ ليح
عواها مكتشفاً وحده سحر قصيدة النثر
حين تكتبها أقلام بذكاء فاطمة ناعوت
وتجربتها..

هي؛ شاعرة وكاتبة ومترجمة مصرية،
مدير تحرير مجلة "قوس شرق" المصرية
من مواليد القاهرة، تخرجت في كلية
الهندسة جامعة عين شمس قسم العمارة،
بدأت كتابة الشعر قبل فترة الجامعة، ثم
استغرقها العمل الهندسي الذي لم يعطها
الفرصة لنشر قصائدها مبكراً.

صدرت لها سبعة كتب منذ عام ٢٠٠١م
بين دواوين الشعر والترجمات وإها تحت
الطبع مخطوط ديوان شعري جديد لم
تضع له عنواناً بعد، تنشر قصائدها
ومقالاتها وترجماتها في كثير من الصحف

أولاد هم الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت





المعمارة. هذا إن كان سؤالك هنّي التوجه، أما لو كان علمي التوجه فإجابتي هي إنني مفتونة بعالم الشعر منذ صباي المبكر حين قرأت مع جدي الشعر العربي القديم والمهجري، وكنت وقتئذ الشعر وألقيت به من النافذة إذ كان عليّ التزام عائلي بالتفوق الدراسي وامتحان الهندسة والتحق بها وقد كان. إلى أن صحت ذات يوم على سؤال أروني عميقاً، أما وقد تخليت الثث حزن، هل أنا مشيتُ في درب اخترته لنفسي أم اختاره لي آخرون؟ أما وقد قدّمت لعمائتي حكمها، هل أن الألوان لألج علمي الخاص؟ وكان أن بدأت أنشر قصائدي وودائني وأخلصت لحلمي القديم تماماً بأن تفرغت له ولا شيء سواه دافعة أمان هذا الاختيار الصبب المعصيّ المشوق الغامض.

♦ أرى شخصياً أنّك استغدت من الخبرات المعمارية في نصوصك بناء ومجمعا، هل ترين الكتابة بناء وتشبيهاً؟
- الفن بمجمعه رؤية مفاهيمية للنالم، وللرؤية هيكل ومنظومة. مع هذا فالكتابة ليست بناءً في ذاتها، بقدر ما هي محاولة لصناعة عالم مختلف، دراسي العلمي جعلتني أرى الوجود بعين طائر وبين نملة في آن، بوسعي رؤية الكون كله بمجراته وكواكبه وأنجمه في ذرة صغيرة لها نواة ومدايات والكثرونات وبيروونات، وبوسعي أن أرى أن الإنسان، وهو شديد الضالة بالنسبة للكون، قد نجح إلى حد ما في استيعاب الطبيعة بتعبير يكون علمتي الهندسة أن نشاط الإنسان فوق الأرض قائم على البناء والهدم، الفك والتركيب، البشري القديم فتت الجبل إلى أحجار ثم شيد بها ناطحات سحاب وجسوراً، وحل

الفن الأول الذي مارسه الإنسان فوق الأرض بمحاولة بنائه مأوى يقويه حسوة الطبيعة ويحقق له شيئاً من الخصوصية، لكن لأنها الفن، والعلم، الذي تضرعت منه كافة الفنون الأخرى ثم صبت في باحته من جديد، اكتشفت هذا الأمر خلال دراسي للهندسة المعمارية في جامعة عين شمس بالقاهرة. مهّد لنا الأساتذة ولوج عالم المعمارة عن طريق المرور على كافة الفنون البصرية والسمعية الأخرى من نحت وموسيقى وتشكيل... الخ. وخلال توطئنا في الدرس المعماري اكتشفت أن المعجم الخاص بنا كيميائيين متقاطّع بقوة مع معاجم الفنون الأخرى. مصطلحات مثل (الانزلاق المتناقص) - التناقص - الهارموني - الكتلة والفرغ الهيراركي الاستاتيكية الديناميكية التماثل المونوتوني... الخ هي من صميم معاجم الموسيقى والشعر والنحت والتشكيل. هكذا لا تتناقض ثمة بين عالم الشعر وعالم

دراسي العلمية
جعلتني أرى الوجود
بعين طائر وبين
نملة في آن. بوسعي
رؤية الكون كله
بمجراته وكواكبه
وأجمه في ذرة
صغيرة لها نواة
ومدايات والكثرونات
وبيروونات

والمجالات المصرية والعربية والعالمية. عضو نقابة المهندسين المصريين وعضو عامل باتحاد كتاب مصر ودار الأدباء المصرية وجمعية كاتبات مصر. مثلت مصر في مهرجانات ومؤتمرات عدة في أوروبا والوطن العربي.

صدر لها
- "نقرة أصبع" شعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ - سلسلة كتابات جديدة
- "على بعد سنتيمتر واحد من الأرض" شعر - دار كاف نون ٢٠٠٢
- "قطاع طولني في الذاكرة" شعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢
- "مشجوع بفاس" شعر إنجليزي مترجم - أفاق عالمية - هيئة قصور الثقافة المصرية
- "أحزان حاسوباني" أنطولوجيا بالاشتراك مع مجموعة من الشعراء العرب
- "الشي بالمطرب" مجموعة قصصية مترجمة - وزارة الثقافة اليمنية ٢٠٠٤
- "فوق كف امرأة" شعر - ط١ عن وزارة الثقافة اليمنية ٢٠٠٤ - ط٢ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب
- "جيوب مثقلة بالمجاعة" عن هرجينيا وولف - المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي لترجمة ٢٠٠٥

قيد النشر
- "قتل الأراب" مجموعة قصصية مترجمة دار شرقيات
- ديوان شعر بالإنجليزية بعنوان: "Before The School Shoe Got Tight"
- "الكتابة بالطباشير" كتاب نقدي ثقافي

قيد الإعداد
ترجمة لمجموعة قصصية لفرجينيا وولف - المجلس الأعلى للثقافة - مصر
ترجمة ديوان "ميتاق أركانسا" لـ ديريك والكوت
الموقع على الإنترنت
<http://www.fatima-mnoot.tk/>
♦ ما الذي جاء بك من الهندسة المعمارية إلى الأدب؟
- المعمارة أم الفنون. ليس فقط لأنها

دار مع الشاعرة العربية فاطمة تامر





أزمة الشعر لا تكمن في كثرة من يكتبون بل في غياب الحركة النقدية الفارزة، الشعر الآن، مثل كل وقت مضى، وكثيره غث وقليله ثمين، ونظّل تعترك القصائد في ساحة الكلمة إلى أن تقول مصفاة التاريخ الحاسمة كلمتها

- أزمة الشعر لا تكمن في كثرة من يكتبون بل في غياب الحركة النقدية الفارزة، الشعر الآن، مثل كل وقت مضى، وكثيره غث وقليله ثمين، ونظّل تعترك القصائد في ساحة الكلمة إلى أن تقول مصفاة التاريخ الحاسمة كلمتها فيتساقط المعثرات وينجو الأحاد، حدث ذلك في كل فن وعبر كل زمن، وليس لكثرة الشعراء دلالة سيئة بحال، بل إنه صهيّ لفتح أفق التعمد حيث للشعر الرديء ضرورة حتمية ليس فقط لإبراز الجليل من الشعر، لكن المكوف على دراسة القصائد الرديئة حيوي وضروري في ذاته كما ذهب أي إيه زيشارز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" إذ قال ما مسمنا إن النشر لدراسة جماليات الجليل لن يؤدي إلى جنيد غالبا، لكن الأهم براه هو دراسة تيمات القبح في النص الضيف حتى يتم تطوير عملية التطهير النقدي.

✦ يكاد يجمع النقاد أن حالة الشعر في مصر تراجعت بشكل واضح حل تشفيين معهم؛ وما الذي جعل الشعر يتراجع بهذه الصورة؟ هل تحولت القاهرة إلى مدينة استهلاكية لا تحفل بالشعر والشعراء؟

- لا أدري عن أي نقاد تتكلم، المصريين، أم النقاد العرب غير المصريين؟ وعن أية شريحة من النقاد، حدائين محايين للقصيدة الجديدة، أم تقليديين تبعوا عند مدرسة الإحياء أو حتى الرومانسيكية والواقعية... الخ؟ سمعت مثل هذا كلام عن نقاد الشعر في مصر وابتسمت مرارة، الشعر في مصر يتغير أما النقاد فقد تبعوا من القصيدة الجديدة، لأنها كشفت لهم أن سلمهم نهالك وتداولهم شاخت، وبدلا من أن يتوقفوا على دراسة هذا الشعر في مصر يتبع المرائع مسمم المراس، استسلموا لحل الأسهل بقوله إن الشعر مات ولا عزاء للنقاد، بعضهم حاول فض لنز هذا المتحدث، فاختبأ له خلف الأشجار أن المصولة لاقتصاصه حيا أو ميتا، ثم خرج علينا بعد إخفاقه بالقول الفصل بأن النص الجديد دخيل على العرب وهو أين أصيل للمدرسة الغربية ومن ثم لن نعمة شعرا، ومع هذا لا أنفي مطلقا أن المساحة تتضجر بالث والتركيب، ليس في مصر وحدها لكن في كل منطقة

وأما الشق الثاني من سؤالك فهزعمي أن الشعر في ذاته هو حال طيران وتحزرن من الجاذبية الأرضية والمنطقية والحياتية، الشعر هو رفض لعالم ثلاثي الأبعاد، أو رباعيتها كما ذهب أينشتين، ثم خلق لعالم مواز ذي أبعاد لا نهائية، عالم تحكمه قوى الطرد المركزي عوضا عن قوى الاستقطاب، وبالتالي فمن أوراق قصائدي أصنع أجنحة وأحلق.

✦ حاورت في بعض أصماليك "المقدس" حل أصبح هناك المقصص جزءا من شروط الجمالية المنشودة في الأدب والفن؟

- محاورة المقصص لا تعني متكة بالضرورة، أحب خالق هذا الكون إلى درجة أنني استعصره وأحاوره وأساخه وقد أتخيل أنني ألعب معه الشطرنج، أفضي معظم أوقاتي وحيدة ولذا من الطبيعي أن يكون رفيقي الدائم هو الله، ومع حبي الشديد لجبران سأخالفه حين يقول: لا تقل لله في قلبي وقتل أنا في قلب الله، سأقول: لله في قلبي، بعض الشعراء يلجأون إلى منك المقصص انطلاقا من أحد مبادئ ما-يبد-الحداثة وهو سقوط السلطة على ألوانها، وبعضهم يلجأ إلى ذلك لجذب الانتباه، لا ألجأ إلى ذلك لأنني أفرض أن للشعر نتائج ودرويا أكثر وأشد خصوصية من أن يضطر الشاعر إلى ولوج مناطق الشعر المجانية، لغة ينابيع للشعر بكونا لم تزل وتنتظر من يكشفها.

✦ كيف ترين واقع الشعر العربي اليوم في ظل هذا "الشعاسع" اليومي على صفحات الجرائد وعلى شبكة النت؟

"المهممات" المطلوبة شفاعة إلى أحرف ورموز ثم ركب من تلك العناصر لغة ودلالة ثم يعم عبرها فكارا وقصيدة ومعادلة كيميائية أو رياضية، أما عن توظيف دراسي العلمية في الشعر فذلك كانت تجربة حاولت عبرها اختبار مدى مرونة المعجم الشعري ومقدرته على استيعاب معاجم ومفردات جافة براء الناس، خلصت إلى أن ليس لغة مفردة شعرية في ذاتها أو غير شعرية، الشعر يأتي من الرؤى المخايرة ومن علاقة الكلمات وليس من الكلمات بذاتها.

✦ هل حققت ما كنت تطمحون إليه حين انخرطت في رحلة القلم؟ - كلا بالطبع، سوى أن الشعر برأيي هو تركيبة إنسانية ومنظومة حياة وليس فقط مفردة على بناء قصيدة، من هنا فقد عصمني الشعر كثيرا من الإحباط أو من الاستسلام لما في الحياة أحيانا من عبث، حال الرضا، التمسعي، التي يستعمرها الشاعر حين يكتب قصيدة في مطبخ ويهد في ذاتها، الطريق ذاته متعة حسب المتصوفة، طريقك عبر النص وحتى يتكلم النص.

✦ في مقال لك بعنوان حرية المثقف بدايته بقوله يوسف إدريس "إن الحريات التي تمنح لكل الكتاب العرب مجتمة لا تكفي مبدئيا واحدا" هل تعرضت لنصوصك قصص الرقيب؟ وهل تشعرون أن نصوصك تحتاج أجنحة أخرى لتطير بحرية؟

- لا، لم تعرض نصوصي لمقص أحد في يوم ما، وربما الأسوأ أن مقص الرقيب المباشر هو المقص الذي ينهبه داخلنا نتجها تراكم جهود القمع فوقنا.

أزمة الشعر لا تكمن في كثرة من يكتبون بل في غياب الحركة النقدية الفارزة



❖ في مجموعتك الشعرية "على بعد

- وكيف أمارس التنفس وخفقة القلب والتفكير رغم أنني لا أفهم تلك الآليات المعقدة المفغزة؟ نعم، لم أقبل، حتى الآن،

ترجمة : لأطعمة لأعوت

الغار والخامل، يعجزها ناقص مفاهيم نشط وصبور كي يستطيع أن يستأنس هذا النص البري الفريد، بالطبع كل كلامي مقصود به القصيدة الجديدة الحقيقية وليس الكثير مما نقرأ من ترهات لا يبين منها هضاماً شراً أم بيان شويجي.

♦ من المعروف أن للأشياء سلطانها على الشاعر لذلك هو يهتم بها بشكل خاص فما باتنا ونحن مع ميمارية، كيف تتحسّن الأشياء شعرياً؟

- أرى في الجماد حياة ربما تنسوق البشر حيوية، الكرسى والطاولة والقلم والبنية ومطفاة السجائر تحتفظ بتاريخها وأكسرها ما يؤكّد حضورها الإنساني الكثيف، أتعامل مع "الأشياء" من هذا المنطلق فأجد عالمي مزجها في الوحدة، ربما خبرتي الطويلة مع الوحدة علمتني أن أستمتع من البشر بالموجودات، تركيب النواة الصغرى لكل شيء مادي يشبه تركيب المجرة الشمسية، حيث الإلكترونات والبروتونات تدور حول النواة مثلما تدور الكواكب حول الشمس في حركة سرمدية لا تنتهي، من هنا كانت ذرة الرمل بالنسبة لي كوكباً كاملاً، وكيف أتعامل معها باستهانة، ولماذا أنهل الشعر من التيمم والقمر وأنسى الشمس والورقة وذرة الغبار؟ الشعر حولنا يغمس طوال الوقت، ينتظر عينا وروحاً تتقطّانه.

♦ كيف تقول الشاعرة أنوتها؟ هل استطاعت أن تقولها أم سقطت في النموذج النكسوري لصورة الأنوثة في القصيدة؟

- الأنثى إنسان له ما للإنسان وما عليه. الأنوثة ملح بشري مثل النبل والجمال... الخ. والنظرية الفلسفية، والطبية أيضاً، تقول إن في كل بشري قدرًا من الأنوثة والذكورة في آن، وقد أدرك ليهوناردو دافنشي ذلك فحسم الموناليزا التي تجمع إبتسامتها بين الذكورة والأنوثة معاً، شغلني الأنوثة بالمعنى الفلسفي أي نيني كل قيم الجمال في الوجود، أما الأنوثة بالمعنى النوعي gender فلم تشغلي كثيراً في القصيدة، وليس هذا مثلاً أو ميزة، هو محض توجه حيث استقطبتني معنة الإنسان الأشمل، معنة وجوده وسط هذا الوجود المركّب، ومن هنا فلا يطيب لي كثرها تقسيم

الأنثى إنسان له ما للإنسان وما عليه. الأنوثة ملح بشري مثل النبل والجمال ... الخ. والنظرية الفلسفية، والطبية أيضاً، تقول إن في كل بشري قدرًا من الأنوثة والذكورة في آن

الشعر بلصل النوع، لو اتفقنا أن العقل لا نوع جنسويًا له مثلما ذهب كولريج.

♦ قرأت لك رأياً متضامًا من القارئ قلت فيه إن "القارئ قد مات فعلاً" لن تكتب فاطمة ناعوت إذن؟

- أولاً أكتب كي أقاوم، الكتابة لي لون من مقاومة الحزن ومقاومة التماهي مع ما أرفض، الكتابة ثورة على المقترح الذي فرض عليّ، ربما كنت أحلم بالوجود في عالم مغاير لما أنا فيه وبدلاً من الثورة على العالم ورفضه بالتصنيف العقلي أي الجنون أو التصنيفية الجسدية بالموت الإرادي، اختسرت الحل الأجل وهو محاولة خلق عالم مختلف ولو على الورق، ولو لن يعيها فيه سواي. أما القارئ الذي مات فأقصد به القارئ الكلاسيك الذي كان يفتب لساعات بين دفتي كتاب بلا ملل ولا يجد خارج الكتاب متعة موازية، ذلك القارئ غدا الآن مستحقاً ليلياً يجلس أمام الفضائيات أو شاشة الإنترنت مثل فتلة الأسفلت التي لا تميز بين ما تمسح سواء كان إكسير حياة أو ماء نفايات، القارئ العضوي، إن جاز القول، القارئ النشط، القارئ المشارك في الإبداع هو الذي مات ومع هذا هو من أكتب إليه رغم شكّي في وجوده، لكن حسناً غامضاً يؤكّد وجوده في مكان ما وأنا أتوجه إليه بكل محبتي وشوقي.

♦ كيف قرأت فرجينيا وولف؟ ولماذا هي بالذات؟

- فرجينيا وولف، الحزن الصامت، بل أرفع رموز الحزن النسائية، فتتقي هذه

المرأة ككاتبة وكإنسان. حداثتها المبكرة جدا في النص تجعلك تتعجب دوماً أن سرّاً كهذا كُتب في أوائل القرن الماضي، توجهها للمرأة يمتحنها ككاتبة وكإنسان تجعلك تحترم عقلها الذي صمما مبكراً ولم يغيبه الواقع الفيكوري الذي نشأت فيه. فرجينيا وولف برأيي الخاص شاعرة وليست روائية فصصه، اقرأ قصصها القصيرة تجد قصائد نثر بامتياز، استحضارها المونولوج الداخلي وثيمة التداخي الحر في سردها يشي أنها قبضت على تركيب العقل البشري وآلية تطاميه الحياة، كثيرون غيرها كانوا رواد ثبار الوعي مثل بروس وجويس لكن تظل وولف هي كاتبة الألفية التي تجبرني على تريض العقل - من رياضة - فتعطيني التمتع ذاتها التي كنت أناها حين أشعر في حل معادلة رياضية صعبة.

♦ هل أصادك الترجمة في التصرف على الضمير الغربي؟ وهل أبصدتك من الرجوع إلى المتخيل الغربي؟ ما عليك بما يكتب اليوم في الغرب؟ هل يعيش التوكف الضعري نفسه؟

- الإطلاع على المنجز الغربي لا يستل من إطلاعك على المنجز العربي الشرى. تأصّلت داخلي معية الضمير من قرايتي للضمير العربي القديم، لا أحب تسمية الضمير الجاهلي، إذ أي جهل في تلك العبقريّة؟ ومن الخطأ تحميل مفهوم ديني على مفهوم فني، وضمير المهجر. أما عن القرب فأظنهم اغتربوا من الحياة أكثر بشمرهم، ربما لأن مصراعهم لم تكن خارج القضية الفنية مثلاً، نحن نفق على باب القصيدة ونشاجر بينما هم يبنون داخل متنها.

♦ ماذا ننظر من فاطمة ناعوت، كتابها شعرياً أم ترجمة؟

- الضمير بالثني يغير استئذان ولا إرادة معيقة، ولذلك لا أضع له أجندة محددة، فيما الترجمة قرار مزاجي وقتي، أنصب إليها حين أضيق بالحياة وحين يتأخر الضمير فتهني متعة تقارب متعة كتابة قصيدة جميلة. أنا الآن عاكفة على ترجمة مجموعة أخرى من قصص فرجينيا وولف، وأرجو أن أكون على مستوى يليق بقامتها.

* كاتب من تونس

سياق الحوادث:

وحوادث هذه الرواية تسمير هي ثلاثة خطوط يمثل كل اتجاه منها حبكة فرعية مجاورة ومتقاطعة مع الحكيتين الآخرين. تبدأ الأولى باختصار شادن الراوي الإعلامية الممثلة لبرنامج تلفزيونية في إحدى القنوات الخليجية في الإمارات لتسجيل برنامج مع الصحفي السياسي كفاخ أبو غليون الذي نجا من محاولة اختطاف دمر فيها قسم من مبنى جريدة اليوم بلندن. وهكذا تشاء الأقدار أن تكلف هذه الإعلامية دون غيرها بإعداد هذا البرنامج لتلتقي معها ورجل سياسة كان من قبل نيف وعشرين سنة سكرتير تحرير في صحيفة اسمها القدس. عندها تعرفت عليه لأول مرة، وقدمت له مخطوط رواية كتبها في ذلك الحين، فاطلع عليها، وأبدى تشجيعه الذي أنهى بوعدها قطعة على نفسه، وهو أن يساعد في نشر المخطوط بدلا من هشام النيراني، الذي كانت تتوقع أن يقدم لها مثل هذه المساعدة.

وتشاء الأقدار كذلك أن تكون تلك الزيارة لجريدة القدس بداية علاقة عاطفية بين شادن وكفاخ اتفقا فيه بعد لقاءات متتالية وغراميات مشيوبة على الزواج. ولكن كفاخ أبو غليون الذي ينتمي إلى أسرة مسيحية لم يكن صادقا في حبه صدق شادن، التي اكتشفت أن علاقته بالنساء لا حدود لها، واكتشفت ذلك بنفسها مما جعلها تفتني من حياته، وتقترب بهددة قصيرة بالحماسي محمود أبو طير.

واعتمدت أول الأمر بأنها سميدة، وأن الحماسي الناجع يحبها، وأن كل شيء في حياتها يسير على خير ما يرام. حتى كانت اللحظة الحرجة التي اكتشفت فيها أن الحماسي الزوج يخونها مع زينة في المكتب، فبشدة الخلاف بينهما، هو يدافع عن نفسه في ضيق، وهي تتمسك بموقفها طالبة الطلاق. ومنذ ذلك الحين انطوت على بضعة أسرار تخفي فيها قصة حب لم يتم، ورواج انتهت بالتفريق، فراحات تحاول أن تحقق ذاتها وتكسب عيشها، بالعمل الموصول، والكتابة من حين لآخر.

لكن القدر يسوقها هذه المرة إلى لندن لتقابل رجلا يمثل بالنسبة لها شيئا كبيرا من الماضي الدفين. وإذا ما استعبط الماضي في النفس تدهشت باستحقاقه للماضي، واحتاج الأمر إلى إعادة تقويم، وهنا يتضح أن كفاخ أبو غليون الذي

البنية والخطاب في رواية "مرافعة الوهم" للكاتبة ليلى الأطرش

د. إبراهيم خليل *

الوهم (١) هو العنوان الذي اختارته الكاتبة ليلى الأطرش لروايتها الجديدة (٢٠٠٥) بعد الأعمال المتوالية، وتشرق غربا (١٩٨٨) (٢) وإمرأة للفصول الخمسة (١٩٩٠) (٣) وليلتان وظل امرأة (١٩٩٨) (٤) وصهيل المسافات (١٩٩٩) (٥) وإذا صح ما يقال من أن العنوان يمثل علامة من العلامات التي تشي بمحتوى الرواية أو القصة القصيرة، فإن لهذا العنوان مرافعة الوهم مدلولاً شديد الصوق بمحتوى هذه الرواية. فبطولتها وهما شادن الراوي، وسلاف، اكنوتنا بأرواح الحب، أولاها وهي شادن الراوي انطوت على هذه الأوهام، فظلت تحترق بها، مما أهمل زواجها بمحمود

أبو طير، الحماسي الناجح في رأي الألب. والثانية، سلاف، انتهت علاقتهما بحبيب الأوس جواد الحباني، ومطيق الحاضن إلى أساسه تجعلها تحسن إحساساً عميقاً بالندم، لأن الزوج يكاد يفقد حياته بسبب إصرارها على الانفصال، والامتناع عن الاستجابة لتوسلاته، وتوسلات الطفلين أمل، وعلي.



التي جمعتهما غير مرة. ومن شدة الانفعال الذي أحس به الجبالي، عندما تأثرت عليه مسلافاً، على الرغم من مسجوده عند قدميه طالباً المغف والصحف والغفران، يصطب بقطعة دماغية ينقل على إثرها إلى المستشفى، فتقرر بسبب ذلك البقاء في لندن وعدم العودة إلى الإمارات على الرغم من انتهاء المهمة للبقاء إلى جانب الزوج الطليق، وتتلقى سلفة تقديراً من شادن التي تقول لها: "ما صمتت بحبيبتك، فلماذا لا تعودين إليه؟ فتخبرها أن الحب في هذه اللحظة لا يهم، ولكنها لن تتخلى عنه. (٨)

سيف العدناني،

أما الحكاية الشائنة فتتعلق بسيف العدناني، المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني، المؤلف من شادن وصلاف والمصور وقتي الصوت، وشخصية سيف - في الحقيقة - أهم من الحوادث التي وقعت له أو جرت معه، فهو مرتبط بشادن منذ تمارها في التلفزيون بملامحة هي أكبر من زمالة وأقل من صداقة، وهو منحدر من قبيلة عربية أصيلة بمرت أسبائها في دول خليجية عدة، قبل أن تسرق بينها الحدود، ويقبل أن تباعداً الولادات، فقد ولد في البحرين، وتعلم في السعودية، ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده، وحمل جنسيتها، والتحق بدورات تلفزيونية كثيرة ليصبح المخرج الأول والأبرز في التلفزيون الرسمي (٩). وبسبب طبيعة عمله رافق وفوداً عدة إلى بلدان بعيدة منها أفغانستان وغيرها، وفي أسفاره هذه اعتاد على ممارسات لا تنهيه له في الخليج منها: الإدمان على تماريط الكحول والمخدرات ولعب القوق.

وفي اللقاء الذي اختلصه منه أبو غليون، وعلى مائدة الشرب باح سيف العدناني بما له يبيع به قبلاً، فقد حاول كفاً أن يستدرجه ليخبر شيئاً من أسرار حبيبته الماضي (شادن الراوي) ولكن محاولاته هذه تشرت من جهة، ونجحت من جهة أخرى. إذ تمكن كفاً من التعرف إلى عالم سيف من الداخل، ومن ذلك ذكراته في أفغانستان، مع مجاهدي طالبان، واستحضاره المخدرات إلى بلاده، والإدمان عليها مدة من الزمن، والتصرف إلى مخافاته التنصالية، وموقفه من المرأة، وموقفه من السياسة والسياسيين والإنجليز والأجانب عامة. وفي أثناء هذا الحديث لا يفتأ أبو غليون يتكلم عن ماضيه هو الآخر،

استخدمت المؤلفة في هذه الرواية تقنية تعدد الأصوات، على النحو الذي ظهرت فيه أعمالها الأولى امرأة للفضول الخمسة وليلتان وفل امرأة. فتنحت ليستديء قراءة القصة بالاستماع إلى متوابع مطول يفضي بنا إلى عالم شادن

وقرر الزواج بها " بدأت قصتها يوم رأيته منطفعا طويلاً القامة والأهداب، حاداً النظرات، مستدير الوجه، يرتدي بدلة رمادية، يمازج الآخرين، ويؤونه باحترام كبير. توقف في كواليس مسرح الفن الحديث ببغداد، ركب بخالتي ليمعة في تحية عاصفة فرائيت له وجهاً آخر. ردت بمثله وضجعا لم قدمتي إليه، وفل يصبر مفروسا في وجهي. (٧). " بعد ذلك قرر جواد الزواج منها غير مهال باعتراض ذويها، وغادر بغداد معاً إلى لندن. وفي لندن يقضيان أمتع الأوقات، وأنجبا المولودة الأولى (أمل) وبيات المشكلات والخلافات التي انتهت بالطلاق الأول ثم العنول من إلى الزواج من جديد في أحد مساجد لندن. وتتفاقم المشكلات مرة أخرى ويكون الطلاق الثالث.

وتستندر سلاف لندن إلى الإمارات، وتشاء الظروف أن تعمل إلى جانب شادن الراوي، وأن تكون مساعداً في الفريق التلفزيوني المكلف بزيارة مدينة الضباب لإجراء التصوير والتصوير مع كفاً أبو غليون. وأما جواد الجبالي فقد تلقى مكاتبة من أخته أمل تخبره فيها بأن أمها سلاف موجودة في لندن وتذكر له اسم الفندق، ويتصل بها ويحاول إعادتها بالقوة مرة وبالإقناع مرة أخرى. وفي أثناء ذلك تستعيد سلاف عمر تقنية إضاءة الماضي Flash Back الكثير من الحوادث الصغيرة التي عصمت بهما ويعيش الزوجية وبالأمر تبعاً لذلك كله. تتذكر حتى أدق التفاصيل مشفوعة بكشف عن الأماكن اللندنية التي زارها معاً والمطاعم والفنادق

يفترض أنه مناضل فلسطيني عمل في صفوف المقاومة في عمان ودمشق ولبنان وغيرها - ما هو إلا الواقع إلا انتهاري خالص، ما إن أتبع له أن يحقق المكاسب الشخصية التي يريد حتى قلب لرفاق الأمل ظهر المجن، وبدأت مقالاته تهاجم الجميع، وانضمت عمالة بعض الأنظمة العربية وإيران، وهو لا يفتقر إلى ما يسوغ به هذه المواقف المتذبذبة، وحتى موقفه في تسجيل الحديث لم يكن خالياً من الانتهازية فقد حاول أن يثبنا جرح السيدة شادن، وأن يفضع عن علاقته القديمة بها تسيف العدناني المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني، وأخيراً أتم موقفه الانتهازية هذا بإحضار زوجته (نهاد) إلى الفندق ليبرفها بشادن، وكأنه يريد أن يقدم لهذه صفة أخرى بعد الصفحة الأولى " حقر كان يجب ألا أقبل، لهذا أصبر على دعوتي... ليبرفي ما استبدل به... أكرهه يا كفاً أبو غليون... (٦) أي أن الموقف كان في رأي شادن مثيراً للتعزُّز والاشمئزاز، حتى أن سيف العدناني لم يتقبل منه هذا وعده موقفاً يلزم على اندلغام البدق.

وتعود شادن ثانية إلى الفندق، ثم إلى المطار، فإلى مركز عملها في الخليج.

سلاف

أما الحكاية الثانية التي استغرقت المساحة الأكبر في الرواية، فهي حكاية سلاف مع زوجها المهندس الدكتور جواد الجبالي المراهقي الشبيبي، ذي الماضي الشيوعي، الذي تزوج منها على الرغم من معارضة عشيرة الجبالي الكلاطمية التي تنظر إلى الزواج لا باعتباره حياً مبنياً على التسامح والمشاركة بين فريقين، وإنما باعتباره صورة من صور التكريس المنهبي. لقد عرف الجبالي سلاف في أحد العروض المسرحية التي كان يتورد إليها بحكم أنه من هواة الكتابة المسرحية ومن عشاق الفن والأدب، وهناك رأها صبية خائنها ليمعة المظلة، التي تثار حولها الشكوك، لا لشيء إلا لأنها احتضنت طفلة صغيرة اسمها ربي توفي عنها والدها، وكانت قطعت على نفسها عهداً أن تعيها وتربيها وتعلمها، ولأنها كذلك في مجتمع لا يؤمن بإنسانية المرأة، لأنها انظر إليها على أنها سيئة السمعة وتمارس الشذوذ عوضاً عن الزواج.

ومع هذا وقع جواد في حب سلاف،



صبراً، صحافي كبير، وثيق الناس كلاماً. والله مستفتح أورافك كلها أسامي، وعلى المكشوف (١٣)..
وفي المقابل يهمني أبو غليون لنفسه قائلاً: هذا رجل صنب لا يؤخذ بسهولة، فاصبر لمل المرق يحمل لك الفرج (١٤)..
أي أن كلا منهما يمدّ فها يريد أن يقتصر فيه الآخر.

ويستمر هذا الحوار الثنائي حتى بداية الفصل الثالث، عندما تبدأ سلاف زميلة شادن أداء دورها في رواية الأحداث، وسرد الوقائع، تبدأ بالكشف عن علاقتها بشادن، فهما زميلتان، وسلاف دونما ريب معجبة إعجاباً شديداً بشادن، لكن صوت سلاف لا يكتفي بهذا الجانب التشخيصي، الذي يساعده الكاتبة على إضافة جوانب أخرى من شخصية شادن، وإنما تنتقل إلى سرد حكايتها في مع جواد الجبالي "بدأت هفتما يوم رائتي.. مندهما طويلاً القائمة.. والأدهاب (١٥)..".

ويتصحب ما ترويّه في جداول وروافد عدة تقني السرد المكشوف، فهذه في حيويتها لا تتحقق إلا به، فهي تثبت إلى خالتها الخيفة، وإلى الفتاة ربي التي اختفت من بيت الخالة المسكبة فجأة، إلى جواد الذي يسامها في شيء من التماسيح قبل أن يفتننا برهبان الزوجية، تتخلل ذلك فقرات في الزمن فإذا هي تترك الماضي للحاضر المنطوي على أمل خائب، ومطالع بائن بينونة كبرى، ورجل مسند يسهول استعادتها بشتى الوسائل دونما فائدة. ويستمر هذا الدور في الفصل الرابع، يصيح أن أمل ابنة سلاف قد اشتركت في الحوار، إلا أن هذه المشاركة لم تكن كبيرة، وبالكاد استغلها المؤلفة لتقديم صورة عن جواد الجبالي من خلال التركيز على عنصر الشبه بين أمل والأب: "أمل تشبه والدنا جواد الجبالي، لم يكن قد حصل على التذكارة حين التقيناه، مسترد طبيعته، عاشق للفن والحياة، رفض لترمت عائلته من الملاهي والألمة، إصرار والده على دراسة الهندسة يوم وقف في طريق التحاقه بكلية الفنون. ورضع لمشيرة من رجال الدين هبت ضد اختياره (١٦)..".

ومن خلال هذا الصوت الذي يدلي بحكاياته نعرف شيئاً عن جامس المجهلي الحلف الجاهل في رأي جواد، الذي حاول أن يقيم علاقة بسلاف مندماً رآها في المسرح مع خالتها ليجة، ولكن دون أن ينجح

معه بنية أن تسند إليها أدوار كبيرة وأخرى أصغر حجماً من الأدوار الأولى. والحادثة الذي وقع له وجرى في الفندق نستطيع أن نتخذه رمزاً فهو يمثل الرجل من حيث اعتقاده بأنه مركز الكون وأن ما يتهدد له على أنه صحيح يمدد كذلك.

تعدد الأصوات:

ومما يلفت النظر أن المؤلفة استخدمت في هذه الرواية تقنية تعدد الأصوات، على النحو الذي ظهرت فيه أعمالها الأولى امرأة للفصول الخمسة وليتان وظل امرأة. فنحن نبتدئ قراءة القصة بالاستماع إلى منولوج مطول يقضي بنا إلى عالم شادن الراوي الداخلي المتفحش على لحنين زمنيتين إحداهما تمثل الراهن، والأخرى تمثل الماضي، فهي الاستهلال نقراً: "يفرض القدر شروطه من جديد، فيلبي بلق في طريقي، على غير ما توقعت أو تظنيت، وقد تحاشيت لقاء طويلاً.. (١١) ".

والقارئ بطبيعة الحال يستوقفه ضمير التكمك هنا، وهو يشير إلى شادن الراوي، التي تؤدي في القصة دورين، أولهما: دور الراوي، في أجزاء عدة من السرد، وثانيهما هو دور البطلة التي وقعت في غرام المصفي البارع لتكتشف أنه مخادع، وخائن، فتسحب من حياته دونما صخب، والثاني هو المخاطب (بلق) و (لقاتك) والمشار إليه في هذا هو كفاخ أبو غليون.

وقد تواصل هذا النوع من الأداء طوال فصل كامل يمتد من الاستهلال الذي يفضي بالقارئ إلى أجواء الرواية واللقاء العاصف بلندن، ثم تستخدم في الفصل الثاني صوتين متلازمين، هما: كفاخ أبو غليون وسيف العنثاني، فالحوار الذي يجري بينهما في المطعم الأنيق (١٧) يصمتد فيه كل منهما ماضيه ومانماتمه وعلاقاته بالنساء وأسفاره هننا هناك، فهو حوار يروج فيه كل من الرجلين للآخر بما يضمّره، وهو مظهر من مظاهر سرد مقطع، يروي فيه سيف حوادث وقعت له في أفغانستان وغير أفغانستان، ويروي قصة زواجه بنور التي تقدمت لتشكل وظيفته في التلفزيون، ويختلط الحوار كالمادة منولوغات خفية، يفكر كل منهما في النول من صاحبه، والكشف عما يستطيع من أسرار "على مين يا كفاخ أبو غليون ؟ قليل وشاطر ياسيدي لا تريد أن تبدا.. وتعتقد أنك ستلغيني بذلك ؟ في الشمس، سأجرك لتعترف، لأنني أكثر

فهو صاحب مساويع من المخدرات، ومع النساء في بيروت وغير بيروت، ويكشف عما يضمّره من آراء لا يروج بها لأخريين، ومن ذلك علاقته بالفدائيين التي قامت على الاستغلال والخداع.

أما سيف الذي اختلف إلى نوادي القمار في الفندق فتعريف إلى امرأة خليجية يطن أنها من الإمارات اللواتي يسردن إلى النادي، وقد استمتع من النظرات وتبادل الاتيسامات وتلوعها لتسديد بعض ما خسره في إحدى اللحظات، أنها تدعو إلى حيث تقضي الليل في جناحها الخاص، فتسلل إليها غير أن الحراس لم يكونوا في غفلة عما يريد فاشميهو ركلاً ولكما ولوا تدخل السفير لإنهاء الأمر، وتسوية الخلاف لكان تم ترحيله هو والفريق التلفزيوني لئلا إلى الإمارات من غير تأخير.

وهذه الحادثة في الواقع لم تفسر من طابع سيف العنثاني، قليلاً أو كثيراً، فهو عندما يتحدث عن زوجته نور التي اقترن بها على الرغم من معارضة المشيرة، تكونها تتحدث من شرائع اجتماعية وضعية قياساً لمنزلة عشيرته هو، يبدو من حديثه أنه لا يقيم وزناً لأي زوجة، فهو مستعد لاختيارها مع أي امرأة، وهو لا يعد مثل هاتيك المفارعة خيانة، ويجد في الأحداث والآيات ما يسرع له ذلك، وهذا الرجل على ما تنسم به شخصيته من ذكاء ودعابة وتفاضل لا يمثل الحديث من فضائل شادن الراوي "هذه المرأة تضع الصدود حيث تريد هي، ولن تسمح لأي أحد يتجاوزها.. شادن امرأة غير عادية.. ليست منفقة، ولا معقدة، بالنكس، بطبيعة مرحلة تفرض احترامها على الرجال والنساء، هذه امرأة عقل ولقافة، جميلة، نعم لكنها مسكفة.. صنف من النساء ليس كالنساء.. هكذا جيلة وحدها.. ليست من صنف الحرير.. (١٠) ".

ومع أن ما سبق من الحديث عن سيف العنثاني لا يسوغ اعتداده حبكة ثالثة، إلا أننا نستطيع أن نتجاوز المفهوم الاصطلاحي لها، متعقبن أن الدور الذي نضج به يتجاوز ما تنهض به أي شخصية رئيسية وبارزة في العمل الروائي، وفوق ذلك فهو المحرك الفعلي لكثير من التغيرات التي يقع في الحوادث، مما يجعل التدخلات التي تصدر عنه في الواقع محورا عاماً تدور حوله أركان الرواية من رأي وحوادث تروى وشخصيات يتم التعامل



استخدام الكاتبة لتقنية الأصوات المتعددة، ويبدأ الراوي غير المشارك الراوي العليم- سرد ما تبقى من الحكاية، منبهاً بذلك على اقتراب القصة من الخلاصة أو الخاتمة: (وقوع جواد في عارض صحي، ووضعه في العناية المركزة، تجميع الفريق التنفسي لادواته، ومعداته، الذهاب إلى الطار، ومن ثم الإقلاع والوصول إلى حيث المقر الدائم لمصلحة التنفسيين..).

المراوحة في الزمن

وهذه الطرائق السردية التي تقوم على تعدد الأصوات تقترض على الكاتبة التعامل مع تقنية الزمن بما يناسب اختلاف الراوي من حين لآخر. لذا لا نمتسج إذا رأينا الكاتبة تستخدم أسلوب المراوحة في الزمن time shifting فحسبما تروي على لسان المصادر وقائع جرت في الماضي تتذكرها شادن، أو سلافه، أو وسيف الممناني، أو كفافح أبو غليون، في حوار مع الآخر، نجدما في الوصف السردية نفسه تتقلنا من الماضي إلى الحاضر، مستعينة بالمضارع التخفيلي، الذي يجعل القارئ يظن أن ما يحدث يحدث في أثناء قراءته له، وأنه لو رفع عينه عن الكتاب، وأغمضهما وسمح لخياله أن يؤدي وظيفته، فإنه سيجري الأشخاص، ويمشي الحوادث، وهي تجري، وكأنه يشاهد شريطاً مما يحدث على شاشة التلفزيون. فهي المقطع الآتي الذي تروي فيه شادن لقاصاً بكفافح أبو غليون بعد فراق ديام ناهما وعشرين سنة " استحضّر مكتباً كان لك هناك، أدخله مرافقة تتأبط أحلامها وتكتب عن نسوة عاجزات، والعالم

في ذلك. فجدد المحاولة حين رآها في لندن، وهو الذي تسبب بوشاية بها حرمت على إثرها من العودة إلى العراق، بحجة الخطر على الأمن، وأنها تعمل في إذاعة مبادية هي إذاعة لندن: " فتمسكتي لمجة إلا أعود، وسمعت لأول مرة أنني مطلوبة أمنياً. أكدت أن اسمي مسجل على منافذ الحدود، انتقم جاسم الحميلي من هروبي وجواد بشهم ملفقة، فميكيت ملولاب بحرفة (١٧)".

وهكذا فإن رجال السياسة والمسكر يخطون بين الحب والواجب القومي والأمن.

وقد ظل شبح الحميلي يطاردنا، ويتسبب لها بخلافات مع الزوج انتهت بالطلاق. " قذف جواد الطلاق في وجهي، فهدانا معاً، أنزونا بالفهمه صامتين ثم بدأت بالكاء، بينما تسلك هو خارجاً يجرجر رؤسنا ولم يعد (١٨). " كانت تلك هي المرة الثانية التي يطلقها فيها، وقد عاد إلى الزواج ولكنه لم يرتفع، وتراوح الساردة سلاف بين حوادث وقعت في الماضي تتذكرها وأحداث تقع في الزمان: يتوغل فيها جواد لاستعادة الزوجة لكن هذا الصوت يتوقف، ويبدأ تصوير جزء من البرنامج، كان هذا الفصل الخامس فاصلة بين مجملتين أو نقطة بين فقرتين، تعود سلاف إلى استئناف دورها في سرد الحوادث في الفصل السادس.

ويعود جواد إلى التوسل لزوجته السابقة كي تعود إلى ما كانت عليه فتنقلب منه أن يكف من هذا الموضوع، وتثور في وجهه ثورة عارمة عندما يقترح عليها أن يواصل الزواج تحت ذريعة زواج المنة، أو اللجوء إلى المحال، وفقاً للشعر الإسلامي، وتهتمه بالأنانية، في حين يهجمها هو بتجريح المشاعر، وأنها لا تبالي بالآخر، أمل وعلي، أنيهم " لا تصور أنك قاسية وحفود، ماذا تريدني؟ أنا لا أعرفك، أبداً، مستحيل، لست سلافاً الحقيقية، لا.. أنت مجرمة.. وقليك حجر (١٩)."

وتنتهي هذه المصافحة بمحاكمة كل منهما لصاحبه.

فهي تصفها تارة بالمعابت والعالم والأناثي والخموس، وحتى السافل، وهو يصفها بأبشع التهم، لكن في النهاية عندما يفتريهان تتلقى الخبر الفاجع، والجلطة التي تقل بعدها إلى المغني، ليتغير كل شيء.

وفي الفصل السابع والأخير ينتهي

حولها بمرور بالشعارات. أبحث عن ناشر لوهم البدايات بالندرة والموهبة فالتفتيك في مكتب وأسس سكرتير التحرير (٢٠).

وهذه الطريقة القائمة على استخدام الحاضر التخفيلي مزجت الحلقين، في واحدة، وهي بعد أن تخبرنا بطلاقها من محمود أبو طهير، وخيائته، تعود بنا الضهري إلى اللحظة الحرجة ذاتها التي اكتشفتها فيها متلبساً بجرم الخيانة الزوجية " قررت أن أحاجي محموداً في مكتبه، وعلى غير العادة، غرفة الاستقبال خالية، والمسكرير غائب، ولا جد المترتب الحديد. ومن خلف باب محمود الموعد لهات وكبيلة خفيفة. أطره فلا يرد. يرين سميت ثقيل لثوان ويفتحة مدولاً بوجهي، وتشمس المرأة المفاجئ.. تؤذعه بارتباكها وتمضي (٢١)."

وهذا الحادث، الذي يفترض أننا على دراية به، كان قد وقع قبل عشرين سنة. والكاتبة تروي على لسان شادن، وكأنه يجري في أثناء كتابتها للرواية، وإلى جانب الحذف، والإضمار، واستعادة الماضي، تعتمد الكاتبة إلى تقنية التفرع، والاستشراف، فمنعما تهم شادن الراوي بالمفسد، وتهمي نفسها للشاعر المشرق الخائن، بعد عشرين من الفقرة والخمينة، تضع على وجهها بعض المساحيق، والمطر، فتتقلنا من تلك اللحظة إلى حوار تتوقع حدوثه في الفندق، مجرية ما هو في مدار التوقع مجري الشيء الذي وقع فعلاً: "أوه.. سيديتي، أي عطر هذا؟ إنه رائع. سألته بصديقتي (٢٢). " ويكون هذا الذي يجيء، في مدار التوقع، فلتاحة لتحريك المكبوت والمختزن في الذاكرة، ما اسم عطرك هذا؟ إنه كعسب الربيع في بلادنا الحولة (٢٣)."

ولا تفتأ الكاتبة تلجأ إلى التوقع في رسمها لزم الحوادث، وقد تلجأ من حين لآخر لتقنية التخفيض، جاعلة من الملخص حافظاً يسمي في تذكر القارئ بما جرى في الماضي، ونقله إلى الحاضر، واستثارته لتوقع ما يجري " ولكنك رجلت عن القدس وحدك، فالتقلب الوجد حزناً في عيني، ثم نبت نغلة خوف في أغوار الأردن.. وتحول شابة صنوبر في بيروت قبل أن تطحنها الحربة، وما هو يشيع مع امرأة أخرى في لندن (٢٤). " وهذه المراوحة في الزمن تتكرر كثيراً في أثناء الحوار الذي يجري بين كفافح وسيف الممناني،

هذه الطرائق السردية

التي تقوم على تعدد

الأصوات تقترض

على الكاتبة التعامل مع

تقنية الزمن بما يناسب

اختلاف الراوي

من حين لآخر. لذا لا

نمتسج إذا رأينا

الكاتبة تستخدم

أسلوب المراوحة في الزمن



المراوحة في المكان

وهذا التكرار في المراوحة يفرض على الكاتبة شكلاً معيناً من التعامل مع الأمكنة، وقد ساعدها على تحقيق المراوحة في الأمكنة وقوع حوادث الرواية في مدينتين، الأولى خليجية، والأرجح أنها دبي والثانية لندن. فضلاً عن القدس وينداف. أما هاتان المدينتان فتعقبان في الذاكرة، في الحوادث المستعانة عن طريق التذكّر، والتداعي، والاسترجاع، وأما لندن ودبي فتعقبان في الحاضر الآتي، وإن كانتا لا تقتصران لخيوط تشعبهما إلى الماضي. فعندما يتلطف كفاف أبو غليون بدعوة الفريق التلفزيوني للشاء، ويرفضون إلا من سيف، تتفرج في أعماق شادن الراوي ذكرى اللقاء الذي جمعها في منزله بحارة النصارى في القدس. فيتحول السرد إلى توقف في الزمان، يأنس فيه السارد للوصف، وللوصف في رواية "مراهبه الوهم" حضور ذو دلالة قوية بالرغم من جنوح المؤلفة فيه للاختصار الشديد الذي يصل حد الشح.

فيستلمت خفيفة سريسة من ريشة الراوي ترسم في وعينا صورة بالخطوط والألوان للقدس بلدان والأجراس وروبية الأحياء القديمة وروائح المطارة من بهار وأبرقة، ومن اقواس وعقد تحمل في خطوطها الفنية والمستديرة عبق الماضي. أما البيت الذي يقع في حارة النصارى، معلماً نوهنا من قبل، فبيت فسيح كبير ينطوي على غرف ثلاث توجي بالأفنة، وعلى صالة ذات مقاعد وثيرة، ومصاطب ما تزال تروح برائحة التطيف، وأصمم الزهور، والنباتات المتسلقة، للدلالة، والمناظر الملونة على مناضد من المعدن، ذلك كله يشهد بالبلودة والترحيب والعشيرة (٢٥).

على أن ما حدث يجعل من هذه الانطباعات عن المكان قشوراً تخفي وراءها لمرارة أصابها العفن، ويلبسة أخرى من الراوي تلقي المؤلفة الضوء على تفتّر المكان في الخليج (٢٦). وبإحدى لثقي الأشخاص على ملائحة المكان بالبحر والؤلؤ (٢٧) ومن البحر في دبي إلى الصين وإلى أفغانستان ثم إلى لندن ثم إلى بغداد فالمسرح هلتين مرة أخرى "أيام لندن الشتوية مظلمة تعمق غريبي.. (٢٨) والحرارة يطل بالثنية لمتلاف معلما القدس بالثنية لشادن، هو المكان المشتهى (٢٩). وأما لندن فعلى العكس "كم تكن

تقوم الرواية في حقيقتها الجوهرية على أربعة أشخاص يتحركون في فضاء واحد، وسلاف، وسيف العذنان، وكفاف أبو غليون.. الذي يشغل الحديث عنه مساحة كبيرة في النص. سواء منه ما كان سروراً أو حواراً.

أمانا في المطلق " أو هذا على الأقل ما يفتقده كفاف أبو غليون. فالهد التي لقتال، وتقتل الكلمة طالت الكثيرين (٣٠). والمطر فيها لا يمدو أن يكون ضيقاً يهجم على صدر سلاف (٣١).

بمباراة وجيزة، يتمظهر المكان في الرواية في صورة غلامسة تدل على جانب من جوانب الشخصية التي تقترب من ويفتقر بها، فالكاتبة ليلي الأشرطة لا تعني بالمكان من حيث هو شرائع ومفاهيم تقوم على الزخرف اللفظي، والبياني، بل من حيث هو تمييز مجازي، واستمارة، أحد طرفيها الشخص، وطرفها الآخر هو المكان.

الشخص

والرواية تقوم في حقيقتها الجوهرية على أربعة أشخاص يتحركون في فضاء واحد: شادن، وسلاف، وسيف العذنان، وكفاف أبو غليون.. الذي يشغل الحديث عنه مساحة كبيرة في النص. سواء منه ما كان سروراً أو حواراً. ولكنه يتراجع من بؤرة اهتمام الكاتبة إلى الهامش. وسلاف وجواد يستحوذان على الجزء الأكبر من الحوادث، ولثقي حولهما خيوط الرواية وتتجتمع فيما يشبه التفتير. هذا مع أن القارئ يظن، للوهلة الأولى، أن شادن الراوي هي البطلة. والشخصية البارزة في الرواية. والصحيح أنها تظل كذلك، إلى أن تظهر وسلاف، وتتجرع مشكلاتها مع جواد الجبالي.

لقد جاء تحليل الكاتبة لشخصية شادن، ابتداءً بالاسم (ابن الغزالة) وانتشاءً بالوصف الموجز لشخصيتها على لسان سيف العذنان، من خلال المتولوج، أو من خلال الحوار الذي يجري بين كفاف وسيف،

أو من خلال الأفعال التي تقوم بها في نهاية الرواية، عندما تتوجه إلى البنك وتسحب منه رمييدها بإجمعه، وتقدمه سلفة لسلاف، إنما تدل بهذا العمل على طبيعتها وقنانيها في معونة الصديق، أما موقفها من الحامي محمود أبو طير، وإصرارها على الطلاق غير عابئة بدفاعه الضيف، فسلك يدل على قوة الشخصية، وصلابة العزيمة، والشكامة، وتجلب التردد الذي اتسمت به سلاف لحقبة من الزمن. وإصرارها هذا على الطلاق، على الرغم من معارضة الأم والأب، يدل على قوة الشخصية. ولتمزقاتها المدروسة، والمحسوبة بدقة، في أثناء المخالبة، وتسجيل البرنامج التلفزيوني، إنما يمدق إحساناً بأن شادن تتعالى على الهوية الجنسية، وتواصل حياتها بعد تجربتين مريرتين، مضطربة بدورها بعيداً عن أي إحساس بفراق الجنس، الذي هو فارق بهولوجي، لا فارق اجتماعي، وهذا لا ينبغي أن المؤلفة تنهت إلى جانب أثري في شخصية شادن من خلال الكلام (المتولوج) عن المطور والملايين أو العنيتين أو التضاعفات، التي تعود بنا إلى ما سبق، من لصفات، وقمت خارج حدود الحكاية التي يقوم عليها سرد الراوي.

جواد وسلاف

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه من شخصية سلاف، وجواد..

فقليل ما تلمس الكاتبة إلى وصف الشخصية وصفاً تقريرياً مثلاً هي الحال في الرواية التقليدية الطابع. فالواقف المتفجرة، والحوار الذي تطلعه، بين سلاف وجواد، كشف عن النواحي الخاصة في كل منهما: سلاف تصف زوجها السابق بالتردد، والتكرار ما يدعي أنه يمتدده، من مبادئ، وأنه يعامل المرأة وكأنها أدنى مرتبة من الإنسان، وهو يصفها بالقصوة، والظلم من الرأفة، والرفقة، وتحير القلب. وفي الخواطر الطول الذي تتذكر فيه سلاف بدء حياتها معه تسلم الضوء على صفات أخرى مناقضة لتلك التي تراها فيه عندما يفضيان، وعلى هذا النحو يستخلص القارئ، من هذه الشذات ملامح شخصيتين كتب لكل منهما أن يؤدي دوره، على وفق ما أرواه القدر الذي ساهمها إلى هذه النهاية التعممة. فحقي إصابة جواد بجلطة الدماغ جاءت على نحو مفاجئ لا ينسجم مع أي توقع.



شأن صدي يضطلع به اسم المؤلف في توجيه أفق القراءة نحو استخلاص هذه الدروس أو تلك العبر؟

وأي دور يلعبه اسم المؤلف في تكوين القارئ فكرة ما عن طبيعة النص المقروء؟ وأي وظيفة يكرسها هذا الاسم المدني (المغمور أو المشهور) في نوعية إدراك هذا القارئ للقارة المعرفية التي سيحصل الرجل في حضاماتها، ومن ثم توجيه أفق انتظاره هذه الوجهة أو تلك في آخره؟

يتعلق الأمر، في هذا السياق التـ السابق، بسيرة فيلسوف ومفكر معرـ مشهور، يشترط لأول مرة على كتابة نوصـ تقزاح عما عرف به واشتهر؛ إنه المصـ والفيلسوف محمد عابد الجابري الذي أصدر قبل سنوات جزءاً من مذكراته الشيقية والممتعة، والموسومة بعنوان متميز هو: "حفريات من الذاكرة".

ولقد جرت العادة بين عموم القراء والدارسين على أن يلحق اسم أحمد عابد الجابري بمجال محدد هو مجال البحث العلمي الأكاديمي الصرف، وهذا التصيب المتعارف عليه قد يحمل في طياته إقصاء بطريقه غير مباشرة. للجابري من دائرة الإبداع، لأن هذا التومصيف يتناقل عن الصفة الوجودية التي أدخلت الجابري عالم الكتابة من بانه الفسح عن سبق إصرار وترصد ألا وهي صفة الجابري.

المبدع قبل أن يشق هذا الأخير مساره الشخصي من خلال تلمصه في هذا المجال المعرفي أو ذاك، وفي هذا الإطار الواسع والتصيب، يمكن قراءة عمله الاستثنائي الموسوم بـ: "حفريات من الذاكرة"، حيث يجبرنا الجابري على العودة إلى أصل الرجل: الجابري. المبدع، ذي الخصيل الفسح سواء تعلق الأمر بمجال العلوم الإنسانية أو بفنون كتابية أخرى (مذكرات، خواطر، مواقف أدبية...).

ويكتابه مذكراته، يميننا الجابري إلى دائرة الكتابة من

بهاالية تشكيد العتبات في "حفريات من الذاكرة" للمفكر محمد عابد الجابري

د. عبد المالك أشهبون *

علي ببيع (الشرقي):

إن حاجة الكاتب إلى كتابة مذكراته هي بقدر حاجته إلى التحلي بكبرياء واجلال أمام هذا الفن الإبداعي الجليل الذي يدخل في نطاق

الأدب الشخصي، فإذا كانت مرحلة الشباب توحى بالأفكار الوردية العابرة والمضاربة للواقع أحياناً، لأنها أقرب إلى التهور منها إلى الاتزان والتضج، فإن ضالبية الكتاب يؤجلون كتابة سيرهم الشخصية إلى مرحلة ما بعد الشباب، آنذاك تتكامل التضامصيل العديدة، وتنضج الكثير من الأفكار، وتسقط جملة من البديهيات التي ترسخت في أزمنة اليقظة وأحلام الشباب، حيث يستطيع الكاتب حينها، ويكتسب من الاطمئنان، الخوض في اللمة شظايا تلك الذكريات المتناثرة من منطلقات عامة، ملؤها الحكمة واستخلاص الدروس والعبر مما مضى وانقضى، وذلك وفق نموذج إبداعي متخبط يتراوح ما بين: سيرة ذاتية، مذكرات، يوميات...



يؤمن بالإلهام الذي ينزل على صاحبه، فجأة، ويدون سابق إلمام، ولا هو بمقتنع بنظرية المحاكاة التي تجعل المبدع مقلداً لمسايقه الذين أجادوا ولم يعد أمامه إلا أن يعيش على هدي هذا السلف الصالح. من هنا يتم تمويض أسطورة الإلهام المبكرى المارق للواقع المعطى بمعادل معقول هو اعتبار الكتابة صناعة وحرفة ومهارة.

٢- "آداب المذكرات" في الثقافة العربية
آداب المذكرات من الفنون الأدبية الجميلة والمشوقة. وقد عرف الأدب العربي الحديث كتاباً كثيرين في هذا المجال، إلا أن آداب المذكرات مع ذلك في العالم العربي ضعيف من جهة، والأسباب متعددة منها ما يعود إلى ضرورة الحريات السياسية والمقائدية، ومتكلف ومبالغ فيه من خلال حدة تضخم صوت الأنا وتمجيد الذات مقابل لئاء أو التقيص من أدوار الآخرين من جهة أخرى، إذ تصعب المذكرات وفق هذه المعطيات عملة وبلا عبر مستقاة منها، وهذا ما يجعل من مذكرات الساسة وصناع القرار في العالم العربي غير ذات قيمة في اهتمامات النقاد والقراء بصفة عامة يمكن ما يحصل حينها يتعلق الأمر بمذكرات أدب أو فيلسوف أو علامة...

فالذاكرة جزء من الشخصية والهوية والانتماء لذا من الواجب أن يكون القيم عليها قدراً لتحمل هذه المسؤولية التاريخية الملقاة على عاتقه. من هنا نقول إن هن كتابات المذكرات ليس هنا متاحة وأرضاً مشاعاً أم كل من سائرته الفكرية إياها، وفي يقيننا، أن الكثير من الذين امتنعوا عن كتابة مذكراتهم والتزموا الصمت النبيل كانوا أفضل بكثير من بعض الذين غامروا وخاضوا التجربة، واعتبروها محطة لإبراز الذات وإعلاء الأنا غير المؤسس على حقائق ثابتة.

وبالعودة إلى مذكرات الجابري، سنرى أن للرجل باعاً طويلاً في مجالات معرفية وسياسية وثقافية متعددة، فهو المعلم والمحاضر، البديوي والمدينسي، الفيلسوف والمبدع، الصحفي والأكاديمي، المناضل والمعلم...

إذ ليس بمقدور قارئ مذكرات الجابري الكف عن التفكير في الوضع الاعتباري لمصاحبه، من هنا لا نستطيع

الكثير من الذين امتنعوا عن كتابة مذكراتهم والتزموا الصمت النبيل كانوا أفضل بكثير من بعض الذين غامروا وخاضوا التجربة

أما المغالطة الأخرى، فتتمثل في اعتبار البعض من الإبداع رديفاً لإلهام مجهول المنبع، وأنه نادراً ما كانت المعرفة النقية والتتبع المنهجي مصدرين من مصانده، هذه الصورة محاطة بالكثير من المغالاة ومجانبة للصواب، ذلك أننا واثقون - لا محالة - في مشاهدنا الأدبي، بالمقابل، باحثين في العلوم الإنسانية ولهم باع طويل في مجالات الإبداع المرهقة: مؤرخين - روائيين (عبد الله المروى ونسالم حميش وأحمد التوفيق)، فلاسفة - روائيين (محمد عزيز الحبابي)، باحثين في الأدب - شعراء (أدونيس ومحمّد بنيس...)، صحفيين - شعراء (خمين نجي) - صحفيين، كتاب (فهمنا عبد الجبار السميحي، إدريس الخوري...) باحثين في علم النفس - روائيين (ربيع ميارك) وهكذا دواليك... حيث تلازمت وتشابكت وتناحزت لدى هؤلاء المسارات العلمية الأكاديمية الصرفة بالمسارات الإبداعية التي تعتمد أساماً على عنصر التخيل: (شعر أو قصة أو رواية...)، حيث تلازمت هذه المسارات بعضها مع بعض وتناحزت وتفاعلت وأثرت في النهاية أعمالاً إبداعية لها وقعها الأكدي في مشهدين الثقافي العربي.

ومما سبق، نستخلص أن الكتابة هم وجودي مطلق، شرارته تسري في أوصال كل من يقترب من أنه دخل عالم الكتابة واكتسب بنارها الحارقة، وما نراه من ترحال بين الممارف من لدن الكثير من الكتاب هو دليل إضافي على أن الكتابة الإبداعية هي هم مشترك وليست حكراً على طائفة من الكتاب دون أخرى. إذ تشكل الثقافة الموسوعية والقراءة المنهجية والدرس العلمي - إذن - رافداً جوهرياً في وعي الكاتب الممارس الذي لم يمد

منظورها الواسع. الكتابة بوصفها عشقاً وجودياً للكلمة والحرف، هذا العشق الموجودي لدى الجابري نما وترعرع وأبثق في شتى المجالات إلى أن أصبح دوحه كبيرة من المصنفات في عالم الكتابة والنشر عموم.

١- محمد هابيد الجابري، الكاتب، المبدع
إن كل قراءة منصفه لمنشور الجابري بصفة عامة، لا بد أن تستحضر، بشكل أو بآخر، عنصر الإبداع في ما يكتبه الرجل حتى لو افترضنا أنه درج على أن يلزم نفسه بموضوعات معرفية معينة، وبمقاربات منهجية قد "تحد" عن شروط الكتابة الإبداعية المتأوفة عادة في الشعر والقصة والرواية... هن، لذا، لا ينبغي أن نقصي حرفة الإبداع من الكتابات النظرية التي عرف بها الجابري في شتى مجالات المعرفة والعلوم، ما دامت الكتابة في معومها هي صناعة تحتاج إلى كثير من البررة والدرابة والاحتراف في مجمل مجالات الكتابة أولاً وقبل كل شيء، حتى ولو كانت من قبيل الكتابات النظرية المتعلقة بشتى مجالات (الفكرية أو الفلسفية أو التربوية...).

وقد ساد لدى بعض الدارسين الكثير من المغالطات في هذا المجال، وأبرز هذه المغالطات ترتبط بالثقة ورواياتها الفنية والعلمية. فقد كان الاعتقاد السائد في الأوساط الخاضعة أن الإبداع (شعراً، رواية، قصة...) يوظف لغة غير لغة الدراسات الفلسفية، وهنا نستحضر تصور جاك دريدا الذي يرى أن الفلسفة اعتمدت على مغالطة محيرة حينما جعلت نفسها تماثل على الأدب باعتبارها على اللغة، راعية أن لغتها تنسم بالثقة والرصانة والعلمية بينما اعتمدت لغة الأدب على الجسار - حيث انهى دريدا لدراسة الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ افلاطون ليثبت بمد ذلك أن مثل دعوى الفلسفة هذه تقلب الفلسفة ومزامعها رأساً على عقب وأن أصل اللغة هو الاستعارة والمجاز خاصة أن الاختلاف يعزل الدال عن المدلول: فكيف تزعم الفلسفة أن لغتها تستعيد المجاز وأنها توحد بين الدال والمدلول، والفلسفة لا تستطيع إنشاء هذه الحقيقة إلا بتناسي هذا الأصل وتوظيف التناسي نفسه لخدمتها في تأكيد امتيازها على أنها لغة "الحقيقة" بينما الأدب هو لغة الخيال والوهم.





قراءة ما كتبه الجابري بعيداً عن تمثيل صورته كمفكر ومناضل تحول في ما بعد إلى واحدة من أيقونات القرن العشرين في مجال الفكر والفلسفة في عالمنا العربي، إذ إن معرفتنا المسبقة بهماور شخصية الجابري الاستثنائية في المشهد الثقافي العربي، تحثنا مبعباً . على النظر إلى هذه المذكرات بتقدير خاص، وتدفننا إلى ريد كل كلمة وكل إشارة وكل تفصيل فيها بالصورة التي سيكون عليها الجابري لاحقاً.

والجابري نفسه يستحضر هذه الهوانات التي طرحتها "الحفريات" على عاتق القارئ، لأنه يشعر أنه وهو يتبها لمواصلة تتبع مسارح مساره الشخصي أيام طفولته، والتعريف بالبيئة التي نشأ فيها وقضى طفولته بين مساربها وديورها، يشعر بالحاجة إلى القول إن من المذكرات ما تنتمي حداثها إلى الماضي، وإن منها ما ينتمي إلى المستقبل، لا يحدها الزمن بل ياتارها ونشاتها. ذلك أن الذكريات التي تم عرضها إلى الآن مع ما تتخلها من حفر واستطلاع، هي من منظور الجابري، تتعلق بأحداث كان لها بدون شك دور هام في تكوين شخصيته صاحبها، سواء على صعيد الوعي أو على صعيد اللاوعي، ولكنها في نظره الآن على الأقل، لم يكن لها أي "فضل" عليه، لا بوصفه مجرد كائن بشري، بل بوصفه هذا الشخص الذي يكتب الآن والذي تطلع عليه الصحافة أحياناً ذلك اللقب الذي يدخله في زمرة "المفكرين" ...

من هنا نقول إن القارئ سيهملك . لهامالة . في قراءة المذكرات من منظورين متقابلين ومتداخلين: منظور يلح عليه تتبع مسارات طفل ونشاب يحكي مذكراته، ومنظور ثان يلح على ضرورة استحضار صورة الجابري المفكر والنظر في سياق مسار التزاد... فالقراءة آنذاك ستتراوح بين هذين الحدين اللذين يوجهان أفق انتظار القارئ الذي عليه أن يتعرف، أكثر وأعمق، على الكاتب المرموق (الجابري) من خلال صورته في طفولته وشبابه (الطفل الذي كانه).

هذه المذكرات، من منظورنا الخاص، تدفن، في أجزاء منها، لوعي مبكر بصورة الفنان في طفولته، حيث تتحول المذكرات إلى تجربة ذاتية وبوضوح متلاحمة الأطراف، ومتداخلة في أبعادها بطريقة

هارة مونية مشوقة، لأن الرهان الذي يطرح في نظير هذه الحالات هو كيفية محافظة الكاتب لكل طرف على حدة بالصورة التي كان عليها (الطفل) بوصفه طفلاً والفكر بوصفه كذلك). بحيث لا يكتب الكاتب من العقل الذي كانه من خلال ممارسة رقابة صعبة على كل ما يمكن أن يلحق الأذى بالشخصية الرمزية لصبر ذلك الطفل الذي غدا مع الزمن رجل فكر بامتياز، ولم يمد في الوقت ذاته على اختلاق وقائع وأحداث من صنع خيالاته من أجل الرفع من وتيرة حرارة ما هو مكتوب، أو حتى يضمن له أوسع كتلة من القراء كما يطلو لبعض كتاب اليوميات والسبر الذاتية أن يهجمو سبيلاً لاجتلاب أكبر عدد ممكن من القراء.

٣. القارئ في تعدد أبعاءه وإحالاته

يتقاطع مدلول العنوان الرئيسي ("حفريات في الذاكرة") مع طبيعة التعميم الجنسي للكتاب، حيث يهتدي الجابري إلى مفهوم جديد لم نعهده من قبل في تاريخ التعميمات الجنسية لدى كتاب الرواية العربية ألا وهو مفهوم "الحفريات" ... وهي هذا السيلاق، يبرر محمد عبد الجابري توصيف عمله الوحيد هذا بهذا الاصطلاح، ويكون وقائع الحياة الشخصية، وكذا الاجتماعية العامة، تتحول مع مرور الزمن وتتداخل، ويغطي بعضها بعضاً ويخضع أو يمجوه ويلغيه، فإن ما يبقى منها، صامداً هو، حسب ما انتهى إليه الجابري، بد طول استيطان وتأمل، أشبه ما يكون بالقطع الأثرية التي تمكت، بهذه الدرجة أو تلك، من مقاومة عوامل التحلل والاندثار، وسط ما تراكم عليها وحولها من مواد لا . أثرية ولا . تاريخية، فندت تقهر نفسها على الباحث الأركيولوجي، الباحث الملقب من الآثار، كـمسالك وشهادات ذات معنى، لا أقول في ذاتها .

أما العنوان الفرعي: "من بعيد" فضاء معزلاً لمدلول "الحفريات" التي لها علاقة بكل ما هو ضارب في القدم . يقول الجابري في هذا المضمّن: "عندما كنت أكتب "حفريات في الذاكرة" كانت تتدبني مثل هذه الحالة، أعني الشعور بـ"التباعد" وهو ما عبرت عنه بعبارة "من بعيد" . فقد كان لدى الكاتب إحساس ضاغط بأنه ينتمي إلى جيل كان يمثل درجة الصفر على مستوى الحداثة، لم تقفز إلى المرحلة الحضارية الراهنة، مرحلة "ما بعد الحداثة" . في حين كانت الرسالة الأولية

خلف هذا التصور، هي رسالة إلى شباب اليوم، أو لنقل معظمهم، الذين يعانون من اليأس والإحباط وانسداد الأفاق ومفادها أن الإمكانيات المتاحة أمامهم اليوم أحسن بكثير من تلك التي كانت متاحة للجيل الذي كان الجابري ينتمي إليه .

ضمن البوالة الأولى، يستقر الكاتب في حقل دلالي مغاير لما كان مألوفاً في التعميمات الجنسية السائدة في الأدب العربي، إنه مجال "الحفريات" الذي يندرج في علم الآثار من جهة، ويتناص مع عنوان كتاب فلسفي وفكري دمع الفلاسفة المقاربة في نهاية القرن الماضي هو كتاب ميشال فوكو الشهير: "حفريات المعرفة" من جهة أخرى.

فما هو الفضاء الجغرافي الذي سيخضع لهذه "الحفريات" من أجل إعادة استكشاف تلك القطع الأثرية النفيسة التي لا تقدر بثمن؟

وما هي طبيعة تلك التحف التي سيقدّمها مرض (كتاب) الجابري لقرائه كي يتبعوا نعمة المؤاساة والإبداع في ما هو مرسوم؟

لقد كان لمنطقة فيسجيج عبر التاريخ السير ذاتي للجابري أكثر من دالة، فالكأن منها ليس مجرد خضم روائي يحتوي الشخصيات والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن، بل هو عند الجابري عمق جغرافي وتاريخي وجغرافي أيضاً، بل هو هاجس المذكرات ونواها الدلائلية والحكاية، وهو ثما لذلك، يعد الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على جسد المذكرات، بحكم تنوع تضاريسه، وغنى ترابه ورومائه، وتمدد أطراف سمائه، وتنوع طابعه المعماري المتميز، وتعدد ساكنته المأهولة وغير المأهولة وحيواناته الأليفة منها والبرية.

كل هذا التعدد والتنوع والزخم في هذا المحيط الطبيعي والبشري والروحي الهادر كان له الأثر الكبير في نمو وترعرع الجابري (صبياً) وأبعاءه (شاباً)... وبسط القضاء الجنوبي اللامحدود لمنطقة فيسجيج، يقوم الجابري في البداية باستكشاف كل نصي يشبه وجهه وأمة خضراء مزدانة وسط مفازة لا نهاية لها، ثم يقوم، بعد ذلك، برقع ذلك الركن المستكشف، وباتسفال طفولي أخاذ، إلى مرتبة التجربة التي أمكن للقرن أن يعيها، وتدويل تلك التجربة إلى مقام التجربة الأدبية التي لها مقوماتها البائية، وجمالياتها الخاصة بها .



تاريخ المغرب منذ أقدم العصور إلى الآن. بالإضافة إلى رصد ما وقع من تحولات نتجته المد الأوربي الحديث الذي بدأ ينتشر ويتغلغل من خلال الاستثمار، وبدأ هذا الأخير يفرس بنيت الحضارة الحديثة في الأقطار المستعمرة "مركزاً على المناطق الناعمة"، أخذ مركب ثقافي آخر، أوروبي "حمائي"، يترسب شيئاً فشيئاً فوق ثقافة "رقعة الحضارة" وعلى هوامشها، ليتحول "الجبل" الثقافي ذو السفحين إلى ما يشبه مقطوعاً جيولوجياً من طبقات ثلاث: مقطوع ثقافة "خشونة البادية" ومقطع ثقافة "رقعة الحضارة"، ومقطع ثقافة "العصر الحديث".

٤. ٤. ٤. ثلاث توليفات للصورة في "حفريات..."

لم يعد مفهوم الكتاب مقتصرًا على ما يحمل بين طياته من إبداع، بل أصبح التركيز على مظهره الجمالي من بين الاهتمامات الملحوظة والطريقة للكتاب والنشرين قبل إخراج الكتاب إلى السوق، وهذا ما يبرز بجلالة في كل ما يتعلق بالجانب المادي في صناعة الكتاب (شكليات تقديم الكتاب، طريقة عرضه في السوق... إلخ).

وفي حطتي غلاف كتاب "حفريات في الذاكرة" بصورة تقي تاويلاتها وتشكيلاتها الدلالية بمضامين الحفريات، كما تتصاعد، كذلك، مع العنوان الرئيسي والفروعي في أكثر من جانب، من هنا يتحقق جانب التفاعل والتجاوب بين عناصر المتبنيات في هذا النص. إذ إن صورة الغلاف تعتبر أحد العناصر الأساسية التي يتم من خلالها التعرف على مضمون الكتاب تعرفاً ثانياً بعد تعرفنا الأولي من خلال محطة العنوان. ذلك أن صورة غلاف الكتاب تمثل الصورة الحية للنص، سواء من خلال طبيعة الصورة التي تبدو أنها من الصور المأخوذة باللونين الأبيض والأسود (على مستوى تاريخية الصورة)، كما نجدها تمثل روح العنوان، كذلك، من حيث المولات الأخرى والتي تعطي الانطباع بأننا أمام درج من السورب المتبقية للمدينة، حيث يتراوح تقديم هذا الرزاق بين التمتع (اللون الأبيض) والإضاءة (اللون الأبيض)، أما نهاية هذا الرزاق، والتي تقدم بشكل تدريجي، فهي عبارة عن ثقب في جدار يفتح منه ضوء خافت، كأنه منتهى الرزاق في دفته

المنطقة المتبقية، حيث تتألف من الذاكرة صور محطات متعددة ومتنوعة. وبالرغم من السطحية الظاهرة لبعض هذه الأحداث، فإن اندراجها في سياق نمسي واجتماعي وثقافي متعدد، يعطيها إبعاداً ودلالات زاخرة في هذا المسباق. إذ إن الرهان الأساس في هذه المذكرات كان هو استعادة نوع من الفهم الخاص لطبقات تلك الذاكرة المكتتزة بالأخبار والمعلومات والوقائع.

من هنا يتم استحضار الكثير من الأخبار عن التاريخ العميق لمدينة فجيج، من حيث: التسمية، والسكان الأصليون، والموقع الجغرافي، تاريخ المقاومة للمستعمر، أهم رموز المقاومة، رموز رجال الدين والمعلم، دون أن يتناسى عادات وتقاليد المنطقة التي كانت تشكل لحة المجتمع مثل: "القيوة". حيث يذكر أن أهل القبيلة ممنهكون في بناء سقف المسجد فكانوا يتحركون بوتائر متقاربة ينشدون أناشيد جماعية فيتأغمص صوتهم الجماعي مع إيقاع الملاكز على أرضية سقف المسجد....

أما الحفريات في الثقافة المغربية فتخرج من خلال الحفريات التي يتم من خلالها إعادة قراءة مظاهر البداوة والتحضّر والتغريب في تلك الفترة. إذ يفسد الجابري على وجود ترتب ثقافي. ما وابتات إن صمغ التعمير. في الثقافة الواحدة، ذلك أن اختلاف ثقافة "البادية" (التي تمني هنا كل ما هو خارج المدن أعني خارج أحيائها الأرستقراطية التقليدية) عن ثقافة "المدينة" (ثقافة الأحياء الأرستقراطية تلك) ظاهرة تراقف

فمن أعماق استعادة الزمن البعيد، وفي حمأة ازدهار أطياها وامتداداته، وتداخل مصوره، تعرض "حفريات" الجابري أهم منفضات العالم الذاتي والموضوعي بوصفها قطعاً أثرية يتم استرجاعها من ذاكرة السنين، من حوض الزمن الآخر الذي ولّى وانقضى، ليتبلور في فضاء الكتابة من خلال هذه الكتاب/المذكرات. من هنا كانت مناسبة الكتابة الملحة هي الخوف من فقد عناصر مضيئة من ذاكرة زاخرة، والهدف كان هو مقاومة مظاهر النسيان وقاطعة التعمية والمحو لكل ما هو متألق ومشرق في أزمنتنا البعيدة، وبالتالي تسجيل الشهادة الكبرى في حق ما مضى من أجل استشراف ما سيأتي من منطق ما كان.

فما قام به الجابري هو عملية إرجاع أو إسترداد قطع أثرية من ذاكرة الزمن البعيد، فلعن سير ذاتية مدسوسة بهتم عابد الجابري الخاص، بوصفه الفيلسوف والفكر والسياسي والأكاديمي، الذي يتبرع على عرش إمبراطورية علمية مترامية الأطراف....

ومن أجل تصديق هذا النوع من الحفريات في طبقات الذاكرة، كان على الجابري أن يتعامل مع مجموع العناصر والمكونات والمواد الخام المستكشفة على قدم المساواة، من هنا تحضر المكونات المرتبطة بما هو سياسي واجتماعي وديني وعاطفي.... بل كان عليه أن يستثمر مجموع هذه المكونات بنفس التعامل والقيمة ودون مفاضلة.

أما تجليات هذه الحفريات، فهي مستمدة ومتنوعة، فهي حفريات في طبقات الأنساب، حيث يعود بنا الجابري إلى دلالات هذا الاسم: "إنه يتذكر هذا جيداً، ويتذكر كذلك وينفس القوس والوضوح، قصة تسميته "عمداً" كما قصتها عليه جدته لأبيه في مرحلة متقدمة من طفولته، وعندما أصبح ملازماً لها في بيت أهله من أبيه، بعد زواج أمه بعمدة قصيرة، لقد أخبرته غير مرة أن أحواله كانوا يبردون تسميته ب: "عبد الجبار" ليمثلاً بجدتهم سيدي عبد الجبار الفيجيبي العالم المشهور الذي سبقته الإشارة إليه. كان هذا العالم الجليل (...). كان هذا العالم الجليل أحد آباء جده لأمه، فأراد هذا الأخير أن يخلد اسمه في حفيده تيمناً به....

كما تمتد هذه الحفريات لتطوّل تاريخ

غرفاة من الذاكرة



المتناهية...

وإذا كانت الحمرة الضاربة إلى اللون البني توطن صورة الخلاق، فمثل هذا اللون عادة ما ينسب إليه شدة الصيف والحرارة، وهذا ما يعادل المناخ الطبيعي للمنطقة الجبلية عليها مرجعياً... أما اللون الأبيض، فعادة ما يوظف على أساس أنه الليل والنهار، أو أنه ذلك اللون البسكي الذي يصعب في مفهومه النهاري لون الكشف.

هذه الصورة تعتبر لحظة حية (لا صماء)، وكذا اختيار موضوعها المركزي لا يتأتى من هذه الصور في حد ذاتها (ونظيرها كثير في بلاطات الكارطوبستال)، وإنما من خلال ما تخلقه من هارمونية مع المكان الموصوف (دروب فيجييج). ومع العنوان الحاصل لدلالات المشافة والتقدم اللوين الأبيض والبني، بالإضافة إلى أن الصورة توحى بسفر عميق في نفق يترواح بين الإضاءة والتمتع (المسفر في الأزمنة الماضية)، ويثني مسار هذا الزقاق اللعني بقلب في جدار يمثل كوة ضوء خافتة تتراعى بعيدة لدى الناظر. من هنا تخلق الصورة انسجاماً وانسجاماً هارمونيين مع كل من العنوان الرئيس للذاكرة، وكذا مع العنوان الفرعي كذلك، ومع ما سيتضمنه المتن بطريقة استباقية.

إذا بمجرد ما يتلقى الراي هذه الصورة، حتى يتحول فعل النظر، في سياق التفاعل السيميائي، من مجرد فعل للإبصار الحائذ إلى انفعال عضوي في فعل الإبصار من خلال شبكة من الانفعالات الإدراكية والمفهومية التي سيتمثلها عند انتهائها قرابة الكتاب. وهذا ما يحاول الكاتب تقريبه إلينا في المتن لاحقاً. يقول الجابري في وصف نظير هذه الأزقة: كانت فيجييج تتألف زمن طفولة صاحبنا. وما زالت إلى اليوم. من سبعة قصور، والقصر هو عبارة عن تجمع سكني، من منازل مبنية من الطوب ومستقنة بخشب النخل والتراب. أما الأزقة فيضها عار ويمعها عليه سقف يحمل غرفة تالية لهذا إلى ذلك. ويبدو أن هذا التوصيف ينطبق على الصورة موضوع غلاف الكتاب، صورة تعرّفنا بنموذج من بعض الممرات الضيقة للمدينة القديمة ربما ليصنع منها الكاتب بعد ذلك بوابة ضيقة للمرشد من منظوره

الخاص.

في حين نجد أن صفحة الغلاف الأخيرة (الصفحة الرابعة)، تتضمن منظرًا عاماً لجزء من القصر في بدايات ساعات الشفق، مع شيوخ يأسق لشجر النخيل الذي يتباهى به سكان الصحراء. أما الصور الأخرى التي وضعها الجابري في ذيل الكتاب، فموضوعاتها متعددة: منها صور شمسية للمنازل الذي له حضور قوي في الكتاب وهو: "الحاج محمد أهريج" (بالأبيض والأسود). بالإضافة إلى صور ملونة عن مآثر معمارية وتاريخية من صميم المدينة: الصومعة، والمسجد الجامع، مدرسة النهضة الممعدية، أطلال من قصر أولاد جابر، منظر عام لقصر زنكة وادي زوزفاية الصهرج، درب من قصر زنكة...

هذه الصور تعبر عن عمق ارتباط الكاتب بالمكان، كما تلقى نظرة مختصرة على مآثر بوابة الصحراء في مختلف مظهراتها. فهي صورة ورفية حية، تقلق موضوعاً وفضاءً، وتجسده وتشفهه كاختيار جمالي قبل أن يكون اختياراً مرجحاً تماثلياً. إنها صور استمارية لهجاليات الفضاء الذي فتح به الكاتب أرباباً افتتان. صور تمثل نسقا دلاليها بواكب رؤية الكاتب ومقصديته. وباختصار شديد: إنها، في الأخير، الشبيه الكامل للواقع دوماً توهيم أو تمسية. وبذلك يتلازم المقصود "Lisible"، مع "المرئي" Visible في تشكيل العناصر المادية لغلاف الكتاب المذكور ويتفاعل.

وهنا نستحضر دلالة البعد الأركيولوجي في استراتيجية الكتاب ككل. ففي هذا الجانب بالذنبط، يغدو الكاتب، من خلال اختياره للصور إياها، بمنزلة أركيولوجي شغوف بالمحافظة على الآثار المرمزة للمنطقة. أما الكتاب فيصحب متصفاً للصور المميزة التي تجسد جماليات المكان من وجهة نظر الكاتب نفسه. هذه الصور وإن بدت لنا مألوقة وعادية إلا أن معانيها صعبة وباطنية من منظور من يحرص على المحافظة عليها كقطع أثرية بالغة القيمة.

وهنا يتشعب ذلك التلازم الجواني (تمثيلات الكاتب لنصير المكان) والبراني (المكان في تمسده وتوهمه)... فموصفه للمكان، من هذا المنظور، هو انجاس جواني لطاقة يتم تحريرها عبر فائض القيمة من التمثيلات الرمزية التي

يحفظ بها الكاتب عن مسقط رأسه. وهذا ما يعبر عنه الجابري لدى قوله: "إن يعيش المرء ذكرى مينة بطائنها الوجدانية أو بما يماثلها تقريباً شيء ممتع حقاً وإن كان يطوي في بعض الأحيان على تحسر أو ما يشبهه، فالأمر يتعلق هنا بما يشبه السفر إلى الماضي" في جو من نصيان الذات والخروج عن العالم.

وصفوة القول: إذا كان لا حق لمالك أرض في القيام بحفريات فيها، ولا حق له في المطالبة بملكية ما يمكن اكتشافه على أديمها، أو في باطنها من مكتشفات أثرية، كما ليس له الحق في التمتع بهذه المكتشفات، فإن الجابري تحايل على هذه الممارسة الأركيولوجية الوجدانية ليقوم بممارسة أعمال الحفر والتقيب والسبر العميق لطبقات كهنوته، متصلاً في ذلك بمسؤوليته الشفعية والمئوية في سبيل ما يمكن أن يستكشفه القارئ بمباركة الجابري. وقد تقمص دور عالم الآثار في هذه الرحلة الاستكشافية لبواطن سيرته الذاتية... هكذا عاينت حفريات الجابري الذكريات حيناً، وندت من المقاتلة حيناً آخر، ولامتست الانطباعات والخواطر حيناً ثالثاً، ليظل الكتاب في النهاية شكلاً مفتوحاً قابلاً لتعدد القراءات، وممارسة كتابية مصغرة جامعية لأصالة القول وفقونه... يتقاطع فيها الذاتي بالموضوعي لتظل صورة شخصية الجابري في النهاية صورة يدخل "الشكائي" و "الاجتماعي" و "الوطني" في تركيبتها، والوعي بهذه القضايا جماعاً يفترض انتقال الكاتب من مستوى سيرة فرد فحسب إلى سيرة جماعة، ولم لا سيرة مدنية أو سيرة وطن حتى.

* ناقد أكاديمي من المغرب

مراجع:

- محمد عابد الجابري: حفريات في الذاكرة، مطبعة دار النشر المغربية، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٧٧.
- ميجان الويلي وسعد البازي: دليل التفاف الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٥٦١.
- Jean Chevalier, Alain Ghee rant: "Dictionnaire des symboles", Ed. Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982. p. 126.

مخطوطات البحر الميت قصة التكتّم والغموض!!

في ربيع عام ١٩٤٧ جاء بالعلماء سوريان من أتباع المذهب الأرثوذكسي إلى مطرانهم، (مارسانتوس صموئيل)، يحملان أحد المدايح التي كان البدو يقولون أنهم اكتشفوها صدفة في مغارة أثناء بحثهم من ماعز ضلّت، وعندما اكتشف المطران أن النصوص المدونة في المدرج كتبت بالعبرية ووجد شراء مجموع المخطوطات، لكن هذه العملية لم تتم حتى الصبيحة!

ترى أين اكتشفت هذه المدايح؟ ما الذي بداخلها؟ وهل هؤلاء التجار أو أولئك البدو كانوا يبيعون أن ما يحوزهم هي أولى مكتشفات (مخطوطات قمران، البحر الميت)؟

في ذات السنة تم تقسيم فلسطين، وتلاه في السنة القادمة عام (١٩٤٨) الاحتلال الكامل لهذا الفردوس العربي المنهوب، غير أن خربة قمران، الواقعة شمال غرب البحر الميت على بعد (١٣كم) جنوب أريحا، بقيت تحت سلطة الدولة الأردنية، لكن المخطوطات صارت بالتناهي تظهر في السوق، مما أوحى بوجود مغائر كثيرة في خربة قمران، فبدئ بالتقصيات في الموقع آنذاك تحت إشراف مدرسة الآثار الفرنسية (المدرسة التوراتية في القدس) ممثلة بمديرتها (رولان دوفو) حيث أسفرت هذه الجهود عن اكتشاف بقية المغائر على مدار عدة سنوات.

بعد عام ١٩٦٧ صار الموقع والمدرسة تحت سيطرة الاحتلال الذي عمل على محاولة التكتّم على هذه المخطوطات بعد أن تمّ نشر أجزاء منها على مراحل، وقد بقيت عمليات العرقلة في وجه نشر ما تبقى من المخطوطات، وتحقيق أجزاء منها، خاصة بعد أن طلبت حكومة الكيان الإسرائيلي من الناصر عدم ذكر الأردن مكاناً لهذه المخطوطات عند النشر، إضافة إلى أن الأب دوفو لم يكن يرغب في التعامل مع الحكومة الإسرائيلية وبقي يعمل حتى وفاته عام ١٩٧١ عدم رضاه عما يحدث في فلسطين من ممارسات، إلا أن خطط التأخير والتشتيت هذه خلّفت المخطوطات ومحتوياتها بغلاطات من السرية وأحاطت عمل الباحثين الدوليين العاملين في تحقيقها ونشرها بها لآل من القصص حول مسوغات التأخير بعضها حقيقي والبعض الآخر من نسج التأميرين على هذا التراث الذي يكشف أسراراً كثيرة في الموروث التوراتي الرسمي، لكن على الرغم من كل هذا، شهد عام ١٩٩١ وبشكل رسمي نهاية قصة التكتّم والغموض التي لم يصادف مثيل لها في تاريخ علم الآثار، عندما قررت مكتبة هنتفون السماح للباحثين جميعاً باستخدام ميكروفيلمات مخطوطات قمران، والإطلاع عليها دون أي تحفظات أو شروط. وقد أيدت الصحافة العالمية هذا القرار في مواجهة أحادية امتلاك الوثائق مما أجبر إدارة الآثار الإسرائيلية، في ذات العام، على رفع الحظر الذي كانت فرضته على استخدام صور الأجزاء المنشورة

هذه بعض تفاصيل قصة مخطوطات البحر الميت التي طافت كل أنحاء العالم بسرية قبل أن يسمح بنشرها ومن ثم بعد أكثر من ثمانية سنوات كان الحدث العربي الذي جاء متأخراً ولكن بجهود جبارة خاصة في ترجمة لجل المخطوطات المتوفرة والتي أصدرتها دار الطليعة الجديدة في ثلاثة مجلدات ضخمة كشفت فيها للمتلقي العربي كثيراً من أسباب التأخير، ونواميس الحرب على تلك المخطوطات التي هي بالفعل تشكل قبلة لاهوتية، غير أنه من على إصدارها سنوات منذ عام ١٩٩٩ حيث تاريخ نشر الترجمة، ولم يتم إقامة مؤتمر أو ندوة أو مركز أبحاث معني بتلك المخطوطات التي هي ثروة بكل معنى الكلمة، ضاعت منا عدة عقود وحين أعلننا على بعضها لم تحرك ساكناً، ومثل تلك المخطوطات هناك أيضاً لفائف، ونقوش، موزعة في متاحف الأرض كلها تنطق بلسان أرض العبرية وهي ميراث لنا، لكنها ضائعة وما من مطالب لها أو دارس لها فيها، ولعل في قصة متاهة مخطوطات البحر الميت دليلاً ناصعاً على عمليات النهب والمصادرة وتقييب الحقائق وفق خطوات مبرمجة ومدروسة لا تخدم إلا فئة محدودة ومعروفة، بينما في المقابل هناك غفوة وغياب ونسيان من طرفنا لتلك الحقوق المنهوبة منا.. ولتحديث المخطوطات ببقية، وتكملة لا بد منها !!

من زاوية النظر هذه يأتي كتاب الناقد الدكتور صلاح فضل: «أساليب السرد في الرواية العربية» مشكلاً إضافة أخرى إلى عمله النقدي الذي انتهج فيه منهجية تحليلية، وبالأخص كتابه: «أساليب الشعرية المعاصرة» الذي جعل قراءاته الموضوعاتية - النقدية فيه لعهد من الشعراء العرب المعاصرين تستجيب لأحدث النظريات النقدية. أما في هذا الكتاب فيقدم قراءته لأساليب السرد في عدد من الروايات العربية الحديثة من خلال وضع / تمثل هذه الرواية في ثلاثة أنماط من أساليب السرد، هي: الأسلوب الدرامي، والأسلوب الغنائي، والأسلوب السينمائي... وجاءت قراءته لكل محور قراءة استقصاء لما تملكه هذه الأعمال، أو يملك فيها، من خصائص فنية بدرجة أساس.

وإذا كان الكتاب لم يكتب، أصلاً، كبحت متسق يبدأ مع «القضية - الفكرة» من نقطة بذاتها ليتواصل معها وصولاً إلى ما تقدم من نتائج.. وإنما كتب في صورة «فصول مستقلة» عن بعضها البعض - أي أنه كتب عن كل عمل منها مستقلاً عن الآخر، لا تجمع الواحد إلى الآخر سوى الرؤية النقدية للناقد. إلا أن كتابته، رغم ذلك، لم تفقد «فيلد التواصل» فيما بينها ليس فقط بين عناصر المحور الواحد ومكوناته، بل في مجمل محاور الكتاب، فضلاً عن أن هناك ما يمكن أن يستخلصه القارئ في صيغة مؤشرات، أو صورة معالم، أو منحنى نقدي يتمثل في أساسيات تشكل «أساليب السرد»، كما يرصدها ويعين مساراتها.

ينطلق الدكتور فضل في بناء رؤيته النقدية في قراءاته التي يقدمها في هذا الكتاب من كون «السرديات الحديثة» قد أسست في العقود الثلاثة الأخيرة (من القرن العشرين طبعاً، وعلى وجه التحديد «ممرقة متنامية وديقة بالنصوص السردية» تحليلاتها المختلفة» مشكلة بذلك «نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب، بما يهدفه لمقاربة علمية نصية تطبيقية...» (ص 9) وي طرح السؤال على نفسه - فهل القارئ - عما إذا كان بالمشور دان نستخلص من جملة المعارف التقنية في السرديات عدداً من المؤشرات الدالة يسمح لنا بإقامة تصنيف نوعي جديد يتيح لنا رصد ما يسمى بالأساليب السردية...؟ ليجد، من خلال قراءته، أن هذه المحاولة، على صميميتها، تستحق الاجترار

المشهد الروائي المربع الباهر

قراءة نقدية في ثلاثة

أنماط من السرد الروائي

✦ ماجد السامرائي *

البحث في «أساليب السرد» في الرواية العربية حالة جاذبة للعديد الباحثين والناقد العرب اليوم وذلك بفضل ما يوفره هذا البحث للمشتغلين فيه من رؤية للأعمال الإبداعية تتعدد وتفرع بتعدد أساليب السرد وتفرعها، ومن ثم فإن هذا البحث، بحد ذاته، بما يفرض من رؤية جديدة أو يحدد من مسارات لهذه الرؤية، ينقل عديد القراءات النقدية التي تصدر اليوم عن غير ناقد إلى «مناطق جديدة» من البحث تتجاوز هذه القراءات فيها حالتين هي أن معاً،

الجمالية التي مثلتها ما يمكن أن ندعوها بالقراءات النقدية - أو التي أضحت كذلك - والمستندة، أساساً، إلى «اتجاهات» و«تيارات» بعضها من داخل منطقة الأدب، وبعضها الآخر من خارجها. ثم الجمالية التي تمثلها «القراءات» الشكلانية، المفسرة في شكلانياتها، والتي غالباً ما تضع النص الذي تقرأ خارج «منطقة التكوين الفعلية» له، مسجدة إياه من كثير مما له من خصائص موضوعية.



صلاح فضل

والجاذبة، فيتجه بها إلى «التطبيق العملي على نصوص بعينها عبر الإنتاج الروائي»، معتمداً في ذلك تشفير الآليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقاربة الإبداع بحس تركيبى أيضاً، حرص فيه على الإلتزام «من الحرفية المدرسية في تشفير المفاهيم، محاولاً الإنصات لإيقاع النص الميمى واكتشاف خصوصيته في الوقت الذي يمسك فيه بخواصه النوعية التي تجمعها مع غيره في أسلوب واحد، مبلورا في قراءته هذه عدداً من الأعمال الروائية لروائيين عرب من أجيال مختلفة وبعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر، تركزت على شكل التوافق بين ثلاث مجموعات شائعة من العناصر الروائية هي الإيقاع والمادة والزوية.. (ص١٠)، فإذا كان ما ينفه بالإيقاع، هنا، ناجماً «عن مركزي الزمان وتوجيه المنظور» (ص١٠)، متقدماً، في هذا المجال، اقتراحاً بفرضية أولية بوجود ثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي خاصة، هي: الأسلوب الدرامي، وسيطير فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة زمانية ومكانية منظمة، ثم يقدّمه في الأهمية المنظور، وتأتي بعده المادة، والأسلوب الغنائي الذي تجمي «الغلبة فيه للمادة المقترحة في السرد حيث تتسق أجزاءها في نمط احادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع، أما الأسلوب السيمتالي فـ يفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة (ص١٠) - مع ملاحظة عدم وجود حدود فاصلة قاطعة بين هذه الأساليب، إذ تتداخل عناصرها في كثير من الأحيان، ويخفف تقدير الأهمية المهنية من قراءة نقدية إلى أخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقي» (ص١٠).

فإذا ما جاء إلى التطبيق وضع ضمن «الأسلوب الدرامي» روايات مثل «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ، و«اللاعبة لعنا مينة» وخالتى صفية والديره لبهاء طاهر. أما قراءته لها طليست واحدة، وإن كانت «جمالية» بطبيعتها. فرواية نجيب محفوظ رواية ميثاقية، والعلاقة بين الجمالي والميثاقية معقدة إلى درجة كبيرة،



(ص١٥)، في حين أن رواية حنا مينة، ذاتي في قراءته لها، ضمن «منظور تحليلي تقني» (ص٢٢). أما رواية بهاء طاهر فتجده يركز في قراءته لها على شميرة السرد الدرامي» (ص١٤).

في ما يتعلق بالقراءة السياسية لرواية محفوظ يجد أن هذه القراءة ما إن «تقترب من الأعمال الأدبية» حتى «تهدر أبقي وانضمر ما فيها» متمثلاً في «خصوصيتها الأدبية» التي لا تصونها إلا «القراءة الجمالية» (ص١٥)، فهي عند القراءة النقدية الحقيقية. فإذا كانت «يوم قتل الزعيم» رواية «تتميز بطابعها السياسي الحميم، وتدور في الزمن السياسي في ذروة احتدامه، فإنها، كما يجدها الناقد، تأخذ من هذا الزمن «جزءه الاقتصادي المباشر» متمثلاً في «الانفتاح وما نجم عنه من اهتزاز الأبنية وتخلخل العلاقات الإنسانية، فقدعه كزلزال يحتل صدر الرواية ويشغل عالمها بأكمله» (ص١٤).

مميزاً فيها عنصرين يستخلصهما من خلال تحليل العنوان، وهما: الميثاقية والإيقاع، ليجد «أن الضفيرة التقنية للؤفة من حول هذين العنصرين هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتفسر، إلى حد كبير، بنية الدراما وجهازه الجمالي المؤثر» (ص١٨) فالإيقاع في هذه الرواية، ليس إيقاعاً تقليدياً، وإنما يتم فيه «توظيف منظور الشخصيات في مستوى متطور من تيار الوعي، بما يجعل قياس الزمن فيها شديد التعقيد، لأن قدراً كبيراً منها لا نستطيع أن نمسك بآطرافه بسهولة، حيث تتربك معظم المواقف والحقائق من منظور شخصيات أخرى في

وحدات متوازنة، مما يجعل الزمن ذاته مستشراً في عدة مستويات ترتبط بمق بالاحداث لا بمطبعها» (ص٢٠) ملاحظاً، في هذا السياق، ومؤشراً على نحو دقيق «كيفية توظيف محفوظ لتقنية تيار الوعي بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشخصيات، أي تصويرها من جوانب متعددة، في نفس الوقت الذي لا تلقي فيه حمن الزمن، بما يصيب في قلب إشكالية صراع الأجيال وتقلب الأبنية السياسية والاجتماعية، وتجسدها على مستوى المشاكل الشخصية المباشرة» (ص٢٧).

هذا جانب، وأما الجانب الآخر فهتصل بتراوح حركة الرواية بين المشهد - باعتباره النموذج الغالب عليها في الظاهر - والتباطؤ الذي يتجلى فيه نسبة عالية من الفضول نتيجة لمرض الحدث من منظور ثلاث شخصيات أحياء، دون أن يؤدي هذا إلى تكرار يسوق إلى فتور الاهتمام..» (ص٢٨).

أما الدلالة السياسية للرواية فيضمها في مستويين، يمثل الأول منها في «مادة الخطاب الروائي ذاتها»، بينما يستخلص الثاني «من جملة حركة الشخصيات ومعالجتها ودلالة المواقف..» ليجد الرواية في المستويين، تحقق توازن المؤشرات والعناصر التي اتجه وأبرز كيون خليفة أبولوجية (...) تتجمع في حركة متوالية يضم بعضها إلى البعض الآخر» (ص٢٨).

أما «المفارقة» فتأتي بوصفها مظهراً «من أبرز مظاهر شميرة السرد» (ص٢٧)، مشيراً بها «إلى عنصر أساسي في آليات السرد الدرامي عند نجيب محفوظ» (ص٢٧)، وهو ما يجده متجلياً في أكثر من مستوى من مستويات الرواية.. فمنها: مفارقة «الجمالية الاقتصادية كما تتجلى في متولها التمييزي» - وهو ما يمكن، من زاوية أخرى، تلمسوا الإجماعي الذي يقوم بهمة التمييز عن البنية الاقتصادية. كذلك يأتي «المكان» مشكلاً عنصراً ثالثاً من عناصر هذه المفارقة.. مهيماً نظره إلى هذه «المفارقة» كونها نقيضاً للروية الأحادية، بينما الأدب والفن الذي يقوم على توظيف «المفارقة» ويشمل على «السطح والمعقوف» وهو ما يمجها نحو «ممتوى المحتوى»، وهي، في هذا «تسم في تعدد دلالات النصوص الأدبية بطريقة موضوعية بارزة» (ص٣٠)، ويوجد هذا محققاً في رواية محفوظ هذه في ثلاثة مستويات:

المشهد الروائي والفرق البصري





- يمثل الأول في اختيار الروائي ثلاث «شخصيات تتقابل السرد بهندسة محكمة وإيقاع منتظم»، وأن كان قد «أقام بينها تسابلاً يمثل اختلاف منظور الأجيال للظواهر الاجتماعية والسياسية، وجعل من طريقة كل شخصية في قص الحدث ذاته فرصة لإبراز هذا الاختلاف، مما يدمج الإيقاع الكلي للنص في لون من المفارقة الشاملة لإيماده» (ص ٤٠).

- والثاني هو ما قدمه من نسج محكم مابين الوقائع المتصلة بالمصائر الفردية في مستواها اليومي وبين نظائرها القومية في عملية ترسيم تراوح بين المباشر الآني ودلالته التاريخية الجسدية في النصّونج العام، فساهمت المفارقة القائمة على اللادة السياسية الساخنة من جانب، والدلالة الفنية الناجمة عن بنية الفياض المكاني والزمني من جانب آخر، على إضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالآثر الباقي للنص لدى القارئ.

- وأما الثالث فهو ما قام به، واعتمده من جميع في هذا الشكل السردى بين القص والسيرة الذاتية للشخص، أي بين الظهور الموضوعي الناتج من تقابل السير والمنظور الذاتي المتمثل فيها، ويوجد قد حقق بذلك لوناً من الانساق الشعري الدرامي العميق...» (ص ٤١).

فإذا ما جاء إلى الأسلوب الفني، نأظر إليه من خلال خمس روايات، وجدناه يمين «البؤرة الفئائية» من خلال «بؤرة السرد» وبتنوع علاقاتها بالمستويات الأخرى، محدداً إياها في أربع زوايا، تتمثل الأولى منها في علاقتها بالحكاية المروية التي تقسم إلى بؤرتين، داخلية (تقدمها شخصيات الرواية بحسب منظورها) وخارجية (يقوم بها الراوي). وتحدد الزاوية الثانية «في علاقتها بمنظومات المكان والزمان» من حيث المسدودة أو الشمل. بينما تميز الزاوية الثالثة «بالبعد السايكولوجي»، وأما الزاوية «فهي تتعلق بالجانب الأيديولوجي»، على اعتبار أن نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم... (ص ٩٥-٩٦). ومن خلال هذا يجدد عبد الرحمن منيف «الآن... هناك تعتمد الرواية فيها بالنسبة للحكاية «على المنظور الداخلي». أما امكة الرؤية «فمفترق على مدن وأماكن مختلفة...» غير أن المكان المستقطب لبؤرة فيها هو السجن الذي

إن الضفيرة التقنية المؤلفة من حول هذين العنصرين هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتفسر إلى حد كبير بنيته الدرامية وجهازه الجمالي المؤثر

يفرض وجوده على الأمكنة الأخرى... (ص ٩٦) واذ يجد «أن العالم الذي يقدمه الراوي هو ذاته لم يتغير، ومركز الاهتمام الموضوعي هو نفسه» أيضاً، يبعد ذلك إلى كون «الرواية لا تثنى بتقديم تطوير عميق لوعي الأبطال بالواقع، ولا تجعلهم لمواظمتهم بالتركيز على توقيعات المشاعر، بل يعيدها «تهدف بفنائيتها إلى تشييد الزمن ومسوح صلاته المفارقة، وتخليد لحظات العذاب والشجن حتى يتم شحنها بأكبر قدر من الطاقة الشعرية المجاورة للزمان والمكان، والمفارقة لطبيعة تطور الوعي بهما» (ص ٩٨، ٩٧).

ويجد «الطابع الفئائي» بارزاً بشدة في رواية الطاهر وطار «تجربة في المشق» في ما يتخلل التمييع السردى فيها من «خيوط» تطويرية شعرية، أي من اللادة الثقافية النفل المطرزة على حوافي النص، والتي «تنتمي إلى الوعي الراصد للبطل» (ص ١٢٠).

أما إذا جاء إلى رواية أميل حبيبي «ريا بنت القول»، وجد فيها رواية «تشير منذ العنوان إلى استشارة المكان الأسطوري، وتشبيك الفانتازيا الخرافية»، إلا أنها «تقدم - على العكس من ذلك - تسجيلاً بالغ الدقة والتوثيق للتاريخ الفلسطيني الحقيقي من بأطنه لا من ظاهره فحسب... فالكاتب يعرض فيها «على تسجيل الزمن الحقيقي لا الخرافي، غير أن الناقد، مع ذلك، لا يرى فيها «رواية» تاريخية، بل يقدمها «تستحق على جدارة لقب الرواية الجغرافية»، لأن أكبر جهد منظم يقوم به الكاتب تخييلياً يبعد فيه

إلى إحياء ذاكرة المكان واعتصار تحولاته واستقصاء جمالياته» (ص ١٢٦)، ملاحظاً في الوقت ذاته «أن كتابة أميل حبيبي المكترة بالإشارات الثقافية والبيانات الجغرافية والقوية تستدعي جهداً من القارئ للتغلب على نقل مادتها، وهذا ما يدعو لأن يرى أنه بدون هذا التعاضل لا ينشط لثابتها» (ص ١٨١).

أما في «الأسلوب السينمائي» من أساليب السرد هذه التي اعتمدها في قراءته النقدية للرواية، فيتناول روايتين أحدهما لإبراهيم أصلان، والثانية لصنع الله إبراهيم... مهبطاً لذلك بالكلام على ما افادته السينما من تقنيات جمالية مستمدة من الفنون الأخرى السابقة عليها، بما جعل رصيدها «الفني والجمالي، على جنته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن» (ص ١٩٣)... ليجد إبراهيم أصلان في روايته «وردية ليل، كاتباً «يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده، يوظفها باقتدار ووعي...» (ص ١٩٥) وخصوصاً «في ترجمة فضساء الزمن إلى اللون وإسكال وامكنة متشابهة» وذلك من خلال «مشاهدتها التفصيلية...» (ص ٢١٠).

وفي المساق ذاته تأتي رواية صنع الله إبراهيم «دات» ماثمة ما يسمى «الرواية من الخارج» التي «تركز على توظيف الباصرة»، فضلاً عن أن التصميم الفني للرواية يعتمد «تقنية الكولاج والتفريغ»، بما يجعل منها رواية تعتمد ما هو سينمائي بالمفهوم التسجيلي، لا بالمفهوم التكويني. من خلال هذا المنهج في القراءة والرؤية للأعمال التي تناولها، يقدم الدكتور صلاح فضل عملاً نقدياً آخر يضاف إلى أعماله النقدية الجادة... والأهم أنه يقدم أكثر من مقترح فني في قراءة العمل الروائي قراءة نقدية تجعله أكثر غنى في عين القارئ.

* ناه عن العراق

الكتاب: أساليب السرد في الرواية
لعرية
المؤلف: د. صلاح فضل
الناشر: دار المدى - دمشق - ٢٢١
صفحة.

كاريكاتير

الدراما التلفزيونية الحديثة



فلا كشف ولا المخ ولا تورية عدا
ذلك اللا - وضوح التعمد بدافع
الرغبة في أداء المفوظ الجسماني
الشعري دون غاية مسبقة أو كتابة
«التداعيات»، قريباً من انشاء
«الهديان» الذي قد يراد به كتابة
النص لصاحبه قبل كتابة الشاعر
لنصه بدءاً بإثارة السؤال:

«الرجل الذي يحدق بي
هناك في المرأة
الرجل الذي يلوح لي مبتهجا
في طريقي الى حبيبته
ما الذي سيحل بي
حينما يختفي؟» (١)

وهنا يتطلع الأنا الى «ذاته» في
مرآة ذاته بإطلان خاص يحول الرؤية
من سطح الانكشاف الى رؤيا الكتابة
بأنية لحظة الكتابة ذاتها، كان يزودج
الضمير المتكلم الوافق للرؤية /
الرؤيا، فيضحي «أنا - أنت»، بلغة
مارتن بورر (Martin Bührer)

(٣) Bührer
وإذا الرائي مرئي
والمرئي راء، فيسير ان
التواصل بينهما مشروط
بالانفصال مثلاً في
المسافة الفارقة بين
«الوجه» و«الوجه» في
المرأة، وكأننا نمتقئ من
البعد حالاً من «الفصام»
الخفافات الدفين الذي
يقضي تردد الذات بين
الموقف ونقيضه، بين
«بهجة» مملنة مشهدة،
بدلالة المرأة وبين شقاء
دفين يطفو على السطح
لحظة البوح بموصوف
الحال (٤).

«قصائد» لإبراهيم نصر الله

أنطولوجيا اللعب الجاد في كتابة الحكمة

مصطفى الكيلاني*

لعبه (المرآة) تستوقفنا «قصائد» لإبراهيم نصر الله (١)، وهي
نصوص شعرية مختصرة اعتمد فيها الشاعر



اختصار الكلمة وكشفة الحال
بإنشاء النص - الومضة بعيداً عن
مطابقة الحالات والمواقف
العارضة في نصوبه المطوكة.
ان «مرآيا»، و«مقاعد»،
و«احتمالات»، «قصائد» ومضات
هدم إبراهيم نصر الله بها
الاستعارة الشعرية المتداولة
وسعى في الانثناء الى انشاء
استعارة جديدة تنزاح عن
مطابقة الحالات والمواقف الى
ايحاء مكثف ناتج في الأساس عن
الابطن، بما يمكن تسميته كتابة
«المرآيا»، كأن ينقضي «التعاقد»
الدلالي عند البث والاستقبال
خارج منظومة التداول المعتاد
يضرورة الالفهام المسبق في اتجاه
والفهم الجاهز في الاتجاه الآخر.



اقتصاد لغوي وحدث واحد هو الرؤية / الرؤية، وحدث تقويض يتمثل في استحالة الرؤية / الرؤيا بغياب الوجه نتيجة التباعد الزمني بين ماضٍ تفتنى وحاضر يحدث.

ولئن حدثت الرؤية / الرؤيا فهي مبهورة أو سرعان ما تقطع بتفسخ الملامح أو انتقاء النظر لتتمم المرأة: «ملاحم قاسية

جزحت المرأة» (٨).

كذا المرأة / المرايا صور شتى لوضعية الكائن. فهي الشاهدة على الغربة (غرياء) وهي «المرأة الهرمة» العاجزة عن الكشف أو العائبة إذ «لا ترى من الحفل غهر سيقان الصبايا» (وحدة ١)، وهي المرأة الفاقدة للذاكرة تسمى حكاياتها ولا تتذكرها إلا فجأة كلما هممتا بمغامرة البيت» (ذاكرة)، وهي عين المرأة القلقة تفتنى على نفسها من الشيخوخة (فلق) وهي علامة ترجسية المرأة وعزلتها (وحدة ٢)، وهي رمز الأمومة أو قلب الأم الحنون (أمومة)، وهي ممكن سر الفتاة (شئب)، وهي التطلع إلى الحب (توق)، وهي ظلال الماضي وأطيافه برمزية الخزافة والأم وعصيد صور الماضي (مخاوف)، وهي الشاهدة على آخر اللحظات في عمر الكائن (وحدة ٢).

وأذا المرأة / المرايا لعبية الكائن في الوجود، كأن ينظر إلى ذاته من خلالها أو هي مرادف الذات بفعل الإبطان. كما المرأة / المرايا مرادف نواة الذات الأولى عند بدء تكون الشخصية (المرحلة المراهقة) والشاهدة، بفعل الإبطان، على مختلف مراحل الكيان والمائلة في عمر الكائن إلى آخر نبض:

«الغريب الوحيد
في غرفته الوحيدة
في المدينة الغريبة
قبل وصول الموت

تستمر لعبة المرايا في «فنائض» بوصف التباعد بين ماضي الشخصية وحاضرها، بين «الصورة» في الاطار و«الصورة» خارج الاطار بحال الفصام المعلن هذه المرأة

المرأة ارتفعت خفية
المرأة التفتنتي

لكنها

لم تبحث مني هناك اسفل الجدران» (٦).

فتتكرر حال الفصام ضمن الحدث الواحد المتكرر بالمرأة والرؤية / الرؤيا وبالمعنى الطبقي المائل في المرأة وانحياض هذا المعنى خارج مدارها. وإذا «ارتقيك» و«ملاحم» و«غرياء» و«وحدة ١» و«ذاكرة» و«فلق» و«وحدة ٢» و«أمومة» و«شئب» و«توق» و«مخاوف» و«وحدة ٣» تظلمات شتى لفعل واحد، هو النظر عبر مرآة / مرايا الذات قصد بلوغ معرفة ما لهذه الذات. إلا أن الارتياح وتداخل السمات وغياب الوجه أو تفتن ملاحمه وغرابية هذا الوجه عند الانكشاف معان متكررة بمصافات مختلفة:

«المرأة التي ارتكنتي
المرأة التي لم أراها صورتي
مراتي
أتكون نسيتي» (٧)

وأذا بنهية النص الشعري المتكررة

وكأننا بهذا الأزدواج في تركيب الصورة نشهد بُعدين للشخصية الواحدة: الانفتاح بدلالة الماضي يستعاد في الحاضر ويستمر بقاؤه، والاندواء الذي هو دلالة حادثة، وهي الأقرب إلى الاستمرار في البقاء عكس «الوجه» الطالع في المرأة.

إن الرؤية / الرؤيا المراهية محاولة لرده الصدى، ولكنها محاولة قد تفضي إلى الفشل بمزيد اتساع الهوة بين ماضي الشخصية وحاضرها.

وتستمر لعبة المرايا في «فنائض» بوصف التباعد بين ماضي الشخصية وحاضرها، بين «الصورة» في الاطار و«الصورة» خارج الاطار بحال الفصام المعلن هذه المرأة:

«خارج صورتي التي في الإطار
أجول

لم ازل بعد على قيد الحياة» (٥)

إلا أن «الوجه» في المرأة يُعَمَّلُ هنا، علامة الانهباس، الموت، تقريباً عكس «الأنا» الذي يعلن استمراره في البقاء خارج «الصورة». فنشهد بذلك تقليباً لحال واحدة، هي «الحال الفصامي» التي أشرنا إليها، كأن تتخذ الذات لها صفتي الواسف والموصوف.

إن النص الوصفية هي «قصائد» لإبراهيم نصر الله كشافة حال، وهو النص - الصورة الواحدة التي لها نواة محددة بالأنا الواصف والموصوف، أما حواف النواة فهي التي تتحدد بالمرأة، مجال المري، والبعين، مجال الرائي، بملاحقة ذهاب وإياب، تأثر وتأثير حد التداخل الذي لا ينفي تكرار حال الفصام:

«المرأة ماجت...

المرأة حملت صورتي

توسط مراهب التي أذخرها
ومات
كما لو أن العائلة كلها حوله» (٩)

٢- لعبة المقاعد

يتغير سياق الإبطان من «المرأة» إلى
«المقعد» يتأمل هذا الأخير واستقراء
مختلف دلالات الحادثة والممكنة.

وإذا استثنينا «شغب» و«أحزان»
و«حنين أسود» و«الكراسي» فإن نصوص
«مقاعد» مختصرة هي الأخرى
كنصوص «مراهب» إذ اعتمد فيها
إبراهيم نصر الله كتابة النص الشعري
- الوضعية.

ولئن نزع في «مراهب» إلى رؤية
الإبطان فإنه حريمس في «مقاعد» على
كتابة الحكمة:

«المقاعد اضلعاها الهاربة
لتلعل على مشهد البحر عند الغروب
يوماً إلى
غزلتنا
جرة الحزن خلف ابتسامتنا
وخروج إلى الناس.. يعني الهروب
المقاعد أرجلنا الناجية

في تراب الحداثق بعد الحروب» (١٠)
إلا أنها حكمة لا تغلو من إبطان بفعل
الذات الراهية المسكونة بالقلق نتيجة
الانتظار. فالمقاعد هي الشاهدة صمتاً
على سيروية الزمن إلى انقضاء العمر،
وهي الشاهدة أيضاً على تماقب
الفصول والغياب بالنسيان المحض:

«المقاعد لا تتذكر شيئاً
ولكنها جلست - مثلنا - ههنا.. تستريح
لتحصى أوراق هذا الخريف..
الخريف الفصيح
كلما وصل العذ للآريعين
أنت من جميع الجهات..
وراحت تناكسه وتخربطها الريح

المقاعد لا تتذكر شيئاً
ولكنها جلست تستريح» (١١)

إن ما تشهده المقاعد لا يتحول إلى
كلام نتيجة النسيان المحض، ولحاجة
الوجود ذاته إلى هذا النسيان كي
يتجدد. وبهذا المنظور تصبح «المقاعد»
شبيهة به المراهب، إذ تعكس صور الوجود
المختلفة دون الاقتدار على إعادة
صياغتها بالكلام. لذلك يلتجئ النص
الشعري إلى اللغة للاستعاضة بها على
الصمت فيتمثل الزمن المنقضي في حياة
الكائن - الفرد: «كلما وصل العمد
للآريعين - أنت من جميع الجهات»،
وفي حياة البشرية جماعاً..

كذا يتكرر معنى الحضور، النسيان،
الصمت في نصوص «مقاعد» إلا أن
حكمة الجماد هنا تتخذ لها عديد
المواقف والدلالات، كـ «الاستراحة» التي
قد تمنى الموت، و«الفريسة» (غرياء)،
والجمود (مكيدة) والوجود السريالي
(اقامعة)، والقطيعة (فراق)، والانقطاع
(مسوت)، ورفض «الكلام الثقيل»
(تحذير)، والتضليل (خدعة)، و«وهم
الحقيقة» (شغب)، والمسكر (أحزان)،
ورصب السؤال (حنين أسود)، والأطلال
(نهاية ٢)، والمأسي (الكراسي).

فتعكس «المقاعد»، بفعل الإبطان
أيضاً، وجودات شتى دون الاقتدار على
النطق بها والشهادة الكلامية عليها لولا
الكائن ينظر من خلالها ليرسم مشاهد
مختلفة لمسيروية الزمن والانقضاء
الحادث والمؤجل:

«بعد أن يخرج الناس من يومها
وفضاء الحديقة
- وفي الوهم وهم يُسمى الحقيقة
ستصحبوا المقاعد
تستل أرجلها اليابسة
من شحوب الممرات تحت القمر
وتبدأ فصلاً طويلاً من الملو

يقوظ في العتم ذعر الشجر» (...)
ويمتد ليل
يمتد ليل

وعند الصباح تعود المقاعد هاربة لهدوء
الحجر
: خطر.. خطر
ويرى طائر وهو يعلو بعيداً
بباب الحديقة بعض البشر» (١٢)

وإذا حكمت المقاعد تمثل في اعتمادها
مرجعاً للرؤية / الرؤيا أيضاً، لرصد
حركة الزمن وتبع لحظات الوجود بما
يشبه الاستدارة، كتصاقب الليالي
والنهاريات واختلاف الوجوه التي تظهر
وتختفي في عالم الحديقة.
وكما تحضر المراهب في البهوت وعديد
الأماكن الأخرى لتتشر المقاعد لتشهد
بصمت على مختلف الوضعيات
والمواقف (١٣).

٣- لعبة الاحتمالات

يعتمد إبراهيم نصر الله النص -
الوضعية في ممارسة لعبة الاحتمالات
من «قصائد»، كان تستمر كتابة الإبطان
بإستقراء «مراهب» المعاني الكبرى في
الوجود: الصمت والثراب والنار والماء
والحب واليهر والسفر والاحتجاب.
وإن الواصل بين هذه النصوص -
الومضات جملة واحدة: «ربما كان..»
تفتتح على احتمالات ثمانية مرقمة
للتدليل على تناميها، وفي ذلك ترجيح
للمعنى المحتمل:

«ربما كان للصمت أسنة
تتدفق فيها
وتتشرنا كأنفسيل البهي
تسمى العنب» (١٤)

هو التفكير بدأ في الصمت، وفي
كلام الصمت تحديداً، ذلك الموراء الذي
يجعل اللغة قادرة على مراجعة ذاتها





الشعري - التوضيعة بأسلوب التوزيع المستمد أساساً من أنطولوجيا اللعب الجاد باللغة ولغة الصمت، وبالاختصار وكثافة الإيحاء، مروراً من «المرايا» إلى «المساعد» ومن «المساعد» إلى «الاحتمالات»، بتخطيط مسبق لاختيار المناوين - الثيمات، وبالمغوية الكاتبة داخل منظومة تلك المناوين، وإذا اللعب أبرز سمات هذه الكتابة، كأن يعتمد إبراهيم نصر الله الوسائل التعبيرية التالية:

- أ- الاختصار الدال بتصديد اللحظة وتحويلها إلى نص شعري مكثف له نواته الخامسة ونمسيجه الصلامي وبنيتة الدلالية المفتوحة على ممكن التأويل.
- ب- تقليب المشاهد والحالات بنظام توزيعي يحول الرؤية إلى رؤى والجملة الشعرية إلى جمل والوضعية الواحدة إلى وضيعات والاحتمال إلى احتمالات ضمن تمثيل حكيم وجوذي يُقر تموقاً خاصاً لذات وانتماء مخصصاً للعالم.
- ج- انشاء النص - الصورة، وهو بمثابة الصورة الواحدة وأن تولدت في الداخل، وذلك بتوظيف الاستعارة السردية، وتحديد الوصف الشبيهة بالتقنية الحكائية، رغم إنزياحه عن ظاهر الحدث إلى حدث الحال.
- فتتعلق في الكتابة الشعرية لإبراهيم نصر الله، بناء على السالف، ثقافة السرد وتجربة الفنون، والرسم منها على وجه الخصوص، وتوحيح الحال ورغبة انشاء الحكمة بمعاولة التفرّد والاختلاف.

* ناقد من تونس

واختلاط الفصول واضعاً

وظلال

تشدّ لنا الدنيا

ثم تفتح.. وتحنو

وتدعى العتب» (١٨)،

كأن يحيل على الرغبة وإرادة الحياة بمنهم الطاقة الروحية المتجددة ومعنى المساعدة في حياة الكائن، وهو التفكير سادساً في البحر:

«ريما كان للبحر حلم بأن يسكن البحر

أو قريه

هكذا.. مثلنا

هكذا وبحب» (١٩)،

كأن يتعاقب البحر والحب بمفهوم الطاقة المشتركة ذاتها، وهو التفكير سابعاً في السفر:

«ريما كان في خطونا سفر نحو أسرارنا من قديم

ولكننا لم نصلها

لأن الطريق حبب» (٢٠)،

اذ الحكمة سفر خاص يراد به مقاربة الأسرار الكامنة في الذات البشرية، وهو الاتجاه الجبراً إلى الاحتجاب بتوحي الصمت، بدء الحكمة ومنتهاهما:

«ريما كنت ادرك كل الحكاية

لكنني.. كي احب الحكاية اكثر

ها انني احتجب» (٢١).

٤- أنطولوجيا اللعب الجاد في كتابة

النص الشعري - التوضيعة

ان «قصائد» إبراهيم نصر الله تجريب خاص يُراد به كتابة النص

لتوسيع افق الدلالة فيها والاستعداد الدائم لتحسين إمكاناتها التعبيرية بجديد الاستعارة، وهو التفكير ثانياً في التراب:

«ريما كان هذا التراب المحاصر...

في لحمنا.. افقاً مرموياً

دعته الطيور كثيراً

ولكنه لم يجيب» (١٥)،

كأن يعود الشاصر بحكمة التراب إلى اصل الكائن، إلى واقع الجسد، حبس جاذبية الأرض رغم افتتاحه على ارحب الافاق، وهو التفكير ثالثاً في النار:

«ريما كان للنار حزن قديم

يسمى الرماد

يعتجها بالنفثاء اثنا

ثم يتركها

هكذا...

لتنجب» (١٦)،

بدلالة الطاقة الحكومية بالانقضاء وان نزعت إلى التجدد، وهو التفكير رابعاً في الماء، باعتباره وجهاً آخر للطاقة والحياة:

«ريما كان للماء توق إلى النار

فاخترع الموج

قد يصبح الموج

يوماً.. ثوب» (١٧)،

اذ لا اختلاف، بمفهوم الطاقة، بين الماء والنار لأنهما يعودان إلى أصل واحد، وهو التفكير خامساً في الحب:

«ريما كان للحب قامته

في براءة أجسادنا

المصادر

- | | | |
|-------------------|-------------------------------|------------------------------------|
| (١٥) السابق. | (A) السابق. | Martin Bünr, "Je et tu", (٢) |
| (١٦) السابق. | (٩) السابق، ص٦٢. | France: Aubier, 1969. |
| (١٧) السابق، ص٦٥. | (١٠) السابق، ص٦٤. | (٤) لاحظنا هذا الشقاء في جمل أعمال |
| (١٨) السابق. | (١١) السابق. | إبراهيم نصر الله التي حرصنا على |
| (١٩) السابق. | (١٢) السابق، ص٦٤. | قراءتها والرجع فيها. |
| (٢٠) السابق، ص٦٥. | (١٣) انظر مختلف دلالات الكرسي | (٥) السابق. |
| (٢١) السابق. | في الكرسي، السابق، ص٦٥. | (٦) السابق. |
| | (١٤) السابق، ص٦٥. | (٧) السابق، ص٦٥. |

متابعة آخر ما قدمت الرواية العربية من ذلك، تعكف هذه الدراسة على روايتي صنع الله إبراهيم (أمريكانلي) (٢) وعفاف البطاينة (خارج الجسد) (٣)، ومما يتعلل به هذا الاختيار:

❖ زمن صدور الروايتين.
❖ الإصغاء لصوت الكاتبة مقابل صوت الكاتب، بمد ما تواتر من اشتغالها على وعي الذات والعالم منذ المنعرج الثاني لهذا الاشتغال (حميدة ننعج - سميرة المنعج - حنان الشيخ - غادة العمان...).

❖ توزع الروايتين بين كاتبة من الجيل الشاب الجديد في روايتها الأولى، وكاتب من جيل الستينيات في القرن الماضي، وما يؤشر ذلك عليه من مآل تجربة وانطلاق تجربة في آن، أما بقية ما يتعلل به هذا الاختيار فسيأتي في سياق الدراسة، وبخاصة فيما سنتنهي إليه.

١. أمريكانلي؛

سبق لرواية صنع الله إبراهيم (نجمة اغسطس . ١٩٧٤) أن جددت في الاشتغال الروائي على وعي الذات والعالم، سواء بنوعية الآخر - الروسي . أم باختيار لقائه في موطن الذات - موقع تشييد السد العالي في مصر. وقد تابع صنع الله إبراهيم في (أمريكانلي)

التجريبية التي وسعت (نجمة اغسطس) كما وسعت تجريبته الروائية بـمامة. وإذا كان الآخر قد جاء في (أمريكانلي) أمريكياً - وهو ما أخذ بتواتر في الرواية العربية - فقد جاء لقاء هذا الآخر في موطنه: سان فرانسيسكو ونهويرك من الولايات المتحدة الأمريكية، دون نسيان ابتداء اللقاء في القاهرة، كما سنرى. كما عادت (أمريكانلي) بقوة إلى السبيل المهود: السيرة والرحلة. فالراوي الدكتور شكري - وهو الشخصية المحورية - استنأز زائر في المركز الجامعي الذي أسسه الأمير العربي جاسم في سان فرانسيسكو، وموضوع الحلقة الدراسية التي يقودها الدكتور شكري هو

تسريد الجسد واستيعاء الذات والعالم

❖ نبيل سليمان *

عرفت اشتغال الرواية العربية على وعي الذات والعالم منعرجات شتى، يبدأ الجسد فيها نصاً سردياً بامتياز. فمع رواية شكيب الجابري (نهم - ١٩٣٧). التي غيبتها الجهل بها والاحتفاء النقدي برواية توفيق الحكيم (عصفور من الشرق - ١٩٣٨) يبدأ المنعرج الأول وطال حتى أشارت رواية الطيب صالح (موسم الهجرة

إلى الشمال - ١٩٦٧) إلى منعرج جديد، دون أن يعني ذلك انتفاء فعل عنصر أو أكثر من منعرج سابق فيما تلا. فالسيرية والرحلة لا زالتا الاختيار السردى الأثير، بخلاف تذكر الذات وتأنيث الآخر. وبالمقابل لم يعد اللقاء بالآخر في موطنه فقط، بل بات يجري أيضاً في موطن الذات. والآخر لم يعد فرنسياً أو إنجليزياً وحسب. وقد تخلق كل ذلك في هياكل جديدة مما ابتدعت الرواية العربية، ومما حسنت من وعي واستيعاء، عبر موراثها خلال العقود الأربعة الأخيرة (١).

عفاف البطاينة

خارج الجسد

رواية



التاريخ الشخصي المعاصر. والموضوع بالتالي هو فحصة الراوي لاستعراض سيرته على طلبه، أما سير الشخصيات الأخرى فيهرتن حضورها بما تتطلبه السيرة الأساس. وقد وازت الرواية بين ذلك وبين سيرة الراوي في شهوره الأمريكية، مثلما وازت في البناء بين متى وهامش، على نحو يذكر لمصلحة رواية (حيث) لرجاء عالم، وهو ما مهّد له آخرون كالنباس فركوك في روايته (قامات الزبد). أما المتن في رواية (أمريكانلي) لهامش. وكما يليق بالدراسات الأكاديمية. إصابات لما يجعل عليه المتن من أحداث شخصية ومن مراجع ومصادر ومؤلفين وشخصيات عامة وأحداث عامة. وقد طبع كل ذلك بطابع البحث الأكاديمي الذي يصارع السردية طوال الرواية، فيخلطها مرة وتخليه مرة لهامش، أو كمونولوج يعلق على مسرودة من المعاصر.

منذ البداية يتذكر الراوي بالإنسان الأكاديمي الذي تحدث عنه بيير بورديو. ومنذ البداية تنادي الرواية بتذويت الكتابة من حيث ارتباطها بتمسّر التجارب والمواقف من خلال الذات. بيد أن هذه الذات في (أمريكانلي) لا تواجه ولا ترتج وهي تصصرف التجارب والمواقف، وإن كانت تعبر بلغتها ورؤيتها. وإذا كان ذلك يطبع بقصوة الحاضر (الأمريكي) وباختلاف ما عن الماضي (المصري). فإن تذويت الكتابة بدا تصريفاً لتلك الخطابات الجوهرة أو الممتلئة، ولتخمة التحليلات المفهومية، ولسيادة اللغة الأمرة المتسلطة (أ) كما سترى.

تسريد الماضي من شرقة الحاضر الأمريكية:

للحظة الاستعادة ومكانها فعل ما في الاستعادة. وبه يتعلق تناقضها وتشكيكها مرة بعد مرة. وربما كان الدكتور شكري نموذجاً لذلك. فهذا المتنني إنما يعود إلى ماضيه الأسري والعائلي والجنسي والثقافي والسياسي... في معادرات شفوية على مجموعة من الشبان والشابات الذين يلتقيهم لأول مرة. ولا

يبدو أن الجرة تنقصه في ذلك، ويخامسه كلما تعلق الأمر بالجسد، بالأحرى: بالبعد الجنسي من الجسد. وهنا يشغل تسريد الجسد فيما يسترجع الراوي منذ الطفولة، حيث يروي بصيغة ابن الناشئة على أبنه السبعة عشر عاماً، فيرى ما يوجد به السراج من جسدها، حتى إذا تبهرت أمها له وفعلت السراج صار يكتفي بالقطاع الأعلى من جسد بنت الجيران. لكن شهوة البحث العميقة لدى الطفل. كما يسمي الشيخ شكري اليصبصة. تقوده إلى الشوارع متطلعا إلى الأعلى، فلا يظفر إلا بلحمة لركبتين متباعدين، وفي مراقبته بدأ شكري يكون أرفيفه من صور مجلات السينما. وقد تصدرت الأرشيف الممتلئة اليهودية كاميليا، التي اشتهرت بلقب (ذات القم الدافئ). كما أزدان الأرشيف بجين راسل اللقب بصاحبة الصدر العظم. ويسواها ممن لم تسف صورهن بالوصل بين أسفل الصدر وأعلى الركبتين، حتى وقع المراهق على مجلة فيها صور لعاريات قبل اغتصابهن وبنجنهن في منبحة دير ياسين التي قادها مناحيم بييجن: أخيرا تجلى لي الجسد الأنثوي في تمامه. وحيث الارتباك في رأسي الصغير، لا بين الجنس والقتل، وإنما بين البحث عن المرأة والبحث في التاريخ. ويروي شكري أن ذلك المراهق الذي كانه، أغرم في المدرسة بتلميذ معه كه شفتين جميلتين. شفتان جميلتان: ن... طلال سمعت إلى تقييلهما دون فائدة. ويعقب (الشيخ) شكري بأن ذلك طبعي في النمو الجنسي للإنسان، إذ يتجه إلى أعلى جنسه، ثم تتدخل ظروف في تكوينه الجسدي والفسي والبيئي لتحدد هويته الجنسية في مستقبل أيامه. ومهما يكن، فمن هذه البثرة ستتوالى مواسم الجنس الناقص أو غيبر الطبيعي في رواية (أمريكانلي) مذكّرة بمواسم مبالغة في روايات صنع الله إبراهيم. ويبدأ ذلك في (أمريكانلي) عام ١٩٦٧ بملاقة شكري بنيلة المثقفة المتحررة التي تظل صامتا أغلب الوقت وهو يتحدث من نفسه ومشروعاته وقراءاته، تماماً كما بدا طوال شهوره الأمريكية بعد أكثر من ثلاثة عقود، كما تميّن الحاضر (الأمريكي) إشارات شتى إلى القمص الأمريكي لسودان والعراق وأفغانستان. في مشهد يدعي يسترجعه شكري في

متن الرواية، تتلاطم المقارنة في شقة نيلة بين رفضها لمحاولاته الجنسية، وبين قاطتها الجبسة التي لا تغطط بالذكور لأنها لا تريدكم كما تشرح نيلة. ويتقد تصوير المقارنة بالطراد رفض نيلة مع هجمات القطة على الغرفة الملققة على صاحبها مع الرجل الغريب. ولن تكون جمالات أكثر طبعية من نيلة حين يلتقيها شكري بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وهو يعشّر للدكتوراه فبثت له بعد غياب ستة عشر عاماً "جسد مفرد ومتين". وكما أخذته نيلة إلى شقتها، تأخذها جمالات إلى شقتها، وفي مخدعها لتأدره وشبابا المتفخخ بتدليلان، ولكن "أرهقت أحاسيسي لالتقط مكاناً لذتها مصمماً على استئاعها وعلى أن أحفر اسمي في جسدها وذاكرتها". وإثر هذا اللقاء الذي يعمته بالسجيرة على جسدها، تسافر، بالأحرى تفتني من عالم.

بعد نيل شكري للدكتوراه يستذكر تجلاء أثر الفتنة بجسدها الفارع وتركيزها على التفوق. إذ دسعه إلى منزله. كالمادة. كانت المبالغة لها إذ أعطته "ظهورا بهي". وبلي ما هو أكبر إعلاناً عن الجنس غير الطبيعي حين يستذكر الخلعنة المغريانية التي تنظف له المكتبة، فيهاها بخلاف. وحين تثن فاقلة "عيب يابا أنا بنتك" يرتاج. ويبدو أن العنة أصابت الفحل، فيقصد الطبيب النفسي الذي يعمل حالته: "ربما كان وللك بالفزو الجنسي نابعاً من رغبة في مقاومة الموت، أو بحثاً عن امرأة مثالية لا وجود لها في الواقع، أو محاولة لنفي ميول مثلية كامنة، أو للإمساك بالاتحاد مع الأم". ولا يفسس الطبيب أن يذكر التقدم في السن وأزمة منتصف العمر من عهد أبكر يستعيد شكري إخافه في التجربة الجنسية الأولى مع عاهرة، وغرامه برسم وجه خشخشيوت منذ المراهقة حتى كتابته بحثاً عنها في الجامعة، إذ غدا معوساً بها كما يصور في واحدة من أكبر لحظات الرواية تألفاً. ومن الجامعة أيضاً يستعيد شكري اللقاء الأول بأمريكية، وهو من ألف في طفولته عبارة (أمريكانلي) تتلحق بها كما يصور ذات مظهر براق وسريعة اللثف. ففي عام ١٩٦٠ وهو طالب في الدراسات العليا، التقى في بيت أستاذة ببربارة وأنها، وبربارة التي في مثل سنه، والمخرسة بالرسم، شقراء قصيرة ذات قم ملثو





قليلاً وأطاف حريضة لأصابع اليدين والقدمين، وذات عشرين زرقاوين وراثة صطر خفيفة، على هذا النحو من الابتداء بالوصف الجسدي التفصيلي يقدم شكري المرأة من ماضيه المصري ومن حاضره الأمريكي.

تلادي علاقة شكري ببريرة علاقة حكيم بالزيابيث في رواية عبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج ١٩٨٠). فمن جولة سياحية في القاهرة إلى نزهة في النيل يهضني شكري ببريرة بحبه، فتتماله عما بعد، فينقطع عنها خائياً حتى تدمره إلى السنيما. ولأنه بلا خبرة، لم يستجب لها عندما انصتت فخذها بفخذه وقرنت رأسها منه في ظلام السنيما. وفي الجولة السياحية التالية في الأقصر يهتلي بمشاعر الروح والنشئة نحو بريرة، بينما ينتصب العداء بينه وبين أمها الساخطة على تاريخ تحول إلى حجارة، والمتعالية التي تهون من مشرور السد العالي، والتي تحرس على ألا تدح شكري بفنصر بلانتها. لكن الفتاة في متحف جزيرة الفنتين تعتمد الالتصاق به بعدما تتأكد من غفلة أمها، ثم تقدمه على إلى الفندق، ويبدو له في عينيها شيء يدفعه إلى احتضانها، فينبأجه لسانها في فمه. وإذ تتابع نظراته إلى ثدييها السمينين وأردافها المكتنزة، تتنعم محذرة من أمها، وهو يقبل ثدييه مردداً "العصفوران الصنبران" كما حفظ من رواية. وما إن لمسها حتى انتهى وهي تحزنه من الحمل. وقد أخفى الدكتور شكري عن طلبته أنه جمع عن الفرش ما تثار من شعر بريرة ووضعه في ورقة وأودعها في جيب قميصه إلى القلب. أما شكري (اللقب) فقد دعا بريرة إلى شقة صديق في القاهرة، فلبت، لكنها لم تستجب لحاولاته الجنسية، وأعلنت أنها لا تحبه، وعلمت ما حدث في أسوان بالجرسنا فاكتاب. ولاحظت زوجة أستاذة اكتابه فشرحت أن بريرة لا تحب الرجال، وهي تعيش مع صديقة لها بترحيب من أمها التي تخشى أن تفقدوها إن ارتبطت برجل.

تسريد الحاضر / أمريكا:

من الأبحاث المعاصرة ومن الكتب التاريخية ومن نثار الصحف والمجلات والإعلانات والمؤتمرات ومن أفلام الفيديو والسنيما، تحاول الرواية تقديم

الأخر الأمريكي في ماضيه وحاضره، سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً ودينياً وصحياً وحضارياً. وصماد الرواية في ذلك هو التضييق الذي ينأى بها عن التسريد، على الرغم مما يوشى به الراوي المخلصات في المتن من سرود يومياته. وفي أي موقع من الهامش ثمة مثال. أما في المتن فالأمثلة تتدافر بين مقتطفات من النيويورك تايمز والواشنطن بوست والتايمز و... وبعض ذلك يصاغ في قصة مقطعة كفضيحة مونيكا وكليتون حيث يتلاحم تسريد ما للجسد. كما تتدافر في المتن الأمثلة الفيلامية كفيلم (أ ج ذا دوج) الذي يستنزع شكري أن عنوانه يعني أعط الكلب عظماً بلاستيكية لإلهائه عن الطعام الحقيقي، والكلب هنا هو الشب الأمريكي، ومما يتصل بنظر الآخر للذات يلخص شكري فيلم (التسر الحديث) الذي تصف فيه مجموعة كوماندوز أمريكية محاربة عربية تملك صواريخ ستينجر وتهدد بها الأبرياء الأمنيين... وعلى الرغم مما يبدو في كل ذلك من رهاك أكبر للرواية، فإن رهايتها الأكبر يقوم على الجنس من جسد الآخر. ولهذا تجلب، أوهناك أعنونه بـ (النكرات) والثاني بـ (المعارف):

أ. من (النكرات) أن يلقب شكري في صفحات عدد من بلاي بوي وهاسستر، وأن يستعرض سواهما من الجلات الملونة المصقولة التي تعرض صوراً عارية لفتيات وشبان في أوضاع مماثلة. ومن النكرات أيضاً هذا الفم:

شكري يتنقي من حامل البطاقات البريدية صورة لفتاتين عاريتين تخطوان نحو بوابة الجامعة.

إعلان عن قطة ضائعة تقتحم فيه فخذين متماستين ومشودين ويوحيا بأنهما لشابة مستلقية فوق فراشها وقد تلى طرف غلالة خفيفة فوق منفرجها، لكان صاحبيتها تصمدت إخفاء وجهها، وشكري يتساءل: "لماذا لم تصل المثل بفخذها وتكتفي بصورة القطة وحدها؟"

في الجامعة: فتاة دقيقة الحجم ذات ملامح أسبوية ترتدي بلوزة رفيعة كشفت عن صدر صغير بلا سوتيانا وبدت حلمتها متفتختين. وبلى هذا

الوصف بالحرف الأسود تساؤل شكري عن هذا الانتفاخ: "من الحرارة والعيون أم من احتكاكها المستمر بالقماش؟".

في مشهد التراجع المقلان:

السكرتيرة أربعينية سوداء ضخمة، منقطة البيت سوداء ضخمة.

في مقهى مع ماهر لبب المصري الذي تجنس أمريكياً ومدير المركز الذي استضاف الدكتور شكري: يجلسان إلى جوار سوداء هاربة مددت ساقيها فوق مقعد أمامها وأبرزت صدرها عفيفاً، والجلسة أيضاً في مواجهة فتاة بيضاء طويلة ترتدي جوية قصيرة مشقوقة من الجانب، الوجه عادي ليس فيه ما يلفت بكمس السجاسة اللتين يمسكهما شكري: كانتا متثلتين في غير ثرهل ومنسباتين في تناسق وقد لوحتهما الشمس. وهتاسل بالحرف الأسود: أهناك بعض الترهل في أعلى الفخذين أم ما زال مشودين ومتماستين؟. وحين يتنعم فتاة شقراء لماهر، يتابعها، شكري من الخلف وهي تشتري "فانيسب لوبها حتى أعلى الفخذين، وتبدت استدارتهما رالعة أقرب إلى تمثال من المرمر"، فشمع كان عرضها موجه لهما، فقال ماهر لأب أنها كول جوبل (مومس).

من نافذة الشاعة التي يحاضر فيها شكري: "سقط جسم على كفتين عاريين لفتاة بيضاء حمراء الشعر. كانت ترتدي صديرية رمادية يملؤها لدايان تيلان يبدو أعلامها، وينهلوناً ضيقاً أبيض اللون ضغط على جسد ممتلئ رخص، ذلك الذي يوصف بأنه بلا عظام". ويلاحظ شكري أن ثوراً شأياً قد تبع الفتاة في ملابس رياضية ورأس حليق.

في هذا التسلي للرهان الأكبر على الجنس من جسد الآخر تأتي أيضاً المعلومات غير المسردة كحديث ماهر عن اكتشافات حلقة دعاء من الطالبات في جامعة هارفارد، وأجر الواحدة ٢٠٠، أو كحديث ماهر أيضاً عن البغاء المحرم فانونياً، لكنه يمارس في خدمات الاسكورت حيث تقوم المرافقة لمن ترافق بالساونا والمساج والزيارة في المنزل. كما تأتي في هذا السياق الرسائل الإلكترونية التي ترسلها مواقع البورن إلى شكري، وأفلام البورن التي يستأجرها. وممن واحد من صحافيتين. وزيارته أحانوت البورنو الذي ابتلاه وأجهته بالمروضة

البيستميكية والمطاطية... وأخيراً وأليس آخرًا، يأتي دور الصحافة هنا أيضاً عبر متابعة شكري للدليل كالفورنيان، فمرة يلخص من الجريدة محاضرة حول الفتنات الجنسية الساندو مازوكية، ومنها التخص، ويعاينها إن مورست على الوجه الصحيح؟) نموذجاً للسلامة العقلية والجسدية والتواصل المفتوح. ومرة أخرى، وفي عدد آخر من الدليل كالفورنيان يسرد شكري في مقطعات مثل مقطعات مونيك وكليبتون أخبار شاب حائر في هويته الجنسية، ويعد بحثاً عن الهويات الجنسية البدئية في أمريكا المعاصرة، وينتهي متلياً.

ب. في التجلي الثاني (المعارف) تواتي الرواية أسلوبها في التجلي السابق (التكرات) من حيث وصف الجسد والنياب من منظور شهوي، ومن حيث التركيز على الجنس غير الطبيعي، أما التسريدي فهاتي حضوره هنا أكبر، لأن الشخصية تتعين (معرفة)، ويكون له صلة ما بالحاضر الأمريكي للراوي. ومما يندس هنا منذ البدئية (معرفة) شكري بين الشقراوات والسود، والتي تدفع أحياناً بشبهة الكمون المنصري في شخصيته.

ث. تلك هي مسز شادويك: يفضاه قصيرة القامة ورمادية الشعر، تعمل في المركز الذي استضاف شكري، وترسم تحذيراتهما له من فضاء الآخر ما يضاعف رعب الصورة التي رسمتها له المعلومات والتلخيصات غير المسردة: لا تدع أرباباً إلى منزلك / تأكد من إغلاق الأبواب والنوافذ / لا تترك أشياء ثمينة في سيارتك / كن يقظاً / لا تترك مفتاحاً فوق موائد الطعام ولا تتباه به لا تبرز كميات كبيرة من النقود / لا تمس بمد الماشرة لئلا... وتساله شادويك عما إذا كان يريد مرافقة بونيسية بالأجرة. وحين يلتقيها شكري في منزله البوابة الذهبية تصدح عن ماضيه الثوري، وعن دورها في لجنة مناصرة العراق، وتوكل عليه تسريدي المزيد من المعلومات والأرقام عن أمريكا.

ث. وتلك هي الشقراء جيني التي تكرر على شكري وصايا شادويك، وتساله عما إن كان يعجبه الشعر الأشقر فيقول: جداً، فتقول: أنا مثلك؟

ث. وتلك هي شريكة الدكتور شكري في المكتب: إسدر الإسرائيلية المعارضة

يفيض فيتز باحتفال حي كاسترو بيسوم الحرية المثلية، ثم يشرع باستمالة شكري الذي يقول: "احتفظت بعيني في مستوى عيني الزرقاوين وقلبي يدق من الخوف. وعرفت في هذه اللحظة ما تشعر به الفرسة أمام الصياد"

لحكومتها، والمتخصصة في تاريخ الشرق الأوسط، والمزوجة من أسرائيلي ذي أصل عربي، وبالطبع: استمر شقراء، وشكري يتسامل عما إن كان شمرها مصبوغاً، ويعجب بزاعجها في المكتب كما تتلق نظراته ببرمها في المعلم.

ومن طالبات شكري تلك هي الإيطالية روزيتا، متوسطة الطول وذات رقبة منتفخة قليلاً ووجنتين جذابتين وشعر أسود ناعم وقصير. وشكري يتأمل ذات درس خديها الناعمين ويشمر أنها مختلفة عما رآه منها، لكننا أخذت حماماً للترا.

ومن الطالبات أيضاً الشرق آسيوية ميجان التي أحضرت للدكتور شكري الطابعة، وقامت عينا وهي تركبها على شق جانبي في جوبتها يبدأ من أعلى الفخذ. وقد حصرت ميجان إلى بيته مع صديقها هوجو البورتوريكي، كما اجتعموا للاحتفال بعيد الشكر في بيت دوريس، وجلس ميجان بجانب أستاذنا ووضعت ساهاً فوق ساق، فقاوم رغبته في لمس فخذها المكشوفين.

أما الطالبة التي ستستغل موقعاً أكبر حتى تكاد تكون لها (مردبتها) المتمركزة حول جسدها، فهي شرلي. وفي السردية أن عيني الأستاذ تعلقان بفحش طالبيته التي تحب الرقص الشرقي وتقني بزة له، على العكس من أستاذنا المصري الذي يعقت هز البطن، وينظر لتلميذته في تشويه الجسد، كأن يقول: تنطية الجسم أو تعريته لنوع منهجية أو تجارية تحوله إلى شيء - ولشرلي صديق ينار عليها وتغار عليه ولا

تعارض الجنس إلا معه، وتستمتع حتى لو لم يحدث لها الأورجازم. أما شكري فلا يمس تحذير ماهر له من إقامة علاقة مع طالبة قد تقتهى إلى اتهامه بالتحرش الجنسي، لذلك يفضي الصلاقة مع شرلي، لكنه سيعانقها في مكتبه، وقبلها في منزله فتقبل عليه، فلا يستجيب، وفي منزله أيضاً، من بعد، تبادل مرتبكة، فهي لا تحب الضوء ولا تسمح لصديقها بالاقتراب منها إلا في الظلام. وفي أوج الحالة مع شكري يلجمه الخوف فجأة ويأني. وقد أعدت شرلي بإشرافه بحثاً عن تثير المايير الأخلاقية الخاصة بالنشاط الجنسي في الولايات المتحدة بين الستينيات والتسعينيات من القرن الماضي، انطلاقاً من موقف المجتمع من علاقات الرؤساء الحميمة، وفي بحثها تميز شرلي ما تقدم من صورة أمريكا إذ تدرس إشكال الملوك الجنسي وبخاصة الجنس القوي، وعوامل انتشاره. ومما تروي شرلي أن ١٢,١ مليون امرأة بالغة قد اغتصبت في الولايات المتحدة عام ١٩٩٢.

لا يتلق أمر (المعارف) فقط زميلات وطالبات شكري من غير المريات فهذا (فيستز) يقود شكري في جولة حيث يمبران بوانيت للأجهزة الجنسية التوضيحية، ويحاضر فيتز على ذلك (القدم من الأذلال) - كما يبر شكري - في التراسفستيات / الرجل ذي الدنين الحقيقيين بفعل حقه بهرمونات الأثوة (استروجين وبرميا رين وبروفيرا). كما يشرح فيتز لشكري الحمام الذهبي أو الإس إم، ويعدده عن تجربته بالبونداج. بعد عودته من الحرب في فيتنام. والمتعة التي غمرته رغم الخوف عندما هيئته شرلي. ويترك حديث فيتز في المثلية حين يصدق شاب في شكري، ويمل فيتز بيع الشاب جسده لرجال الفخر أو التودد أو عمل التمثيل في أفلام البورن.

كما يفيض فيتز باحتفال حي كاسترو بيسوم الحرية المثلية، ثم يشرع باستمالة شكري الذي يقول: "احتفظت بعيني في مستوى عيني الزرقاوين وقلبي يدق من الخوف. وعرفت في هذه اللحظة ما تشعر به الفرسة أمام الصياد"

في هذه الذروة التسريدي الجنس غير الطبيعي يقارن شكري بين التراسفستيات الحقيقي الذي يقطع تماماً مع ماضيه ويتخلص من أعضائه





الذكورية، وبين ما حاضره به اليرديمي في مؤتمر الثقافة العربية عشية القرن الحادي والعشرين. ينظمه الأمير جاسم. إذ دعا المحاضر إلى القطع التام مع الماضي من أجل تحديث العالم العربي. فهل تشير المفارقة إلى سبيل التحديث بالقطع مع الماضي أم بإحضار الذكورة العربية أم بتأنيث المستقبل العربي أم بمخاطفة الطبيعة واختيار غير الطبيعي أو الشاذ.. أم ماذا؟

بعد هذا الانشغال البالغ فيما تقدم بجسد الآخر، لم يبق لجسد الذات سوى فسحة ضيقة يترجّح فيها صدى ما من الرواية الأولى للكاتب (تلك الراتحة)، وتبدو لحظة (الحمام) حاسمة في هذه الفسحة لجسد الذات، حيث يتطلع شكري لأول مرة إلى صورة جسده التي عكسها المرايا المتعددة في ضوء الصباح، ويستذكر عجه من استعانة صديق له. هو أستاذ في كلية الحقوق. أمام المرأة. على أن فسحة لجسد الذات تتعلق بالمرأة، كما سبق بالنسبة لجسد الآخر. فشكري يقارن بين مآل المرأة المصرية إذ باتت تمضي مستعطرة بملابس سائبة وتتجعب أو تنتهب، وبين ما كانت عليه في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، إذ تمضي عارية الرأس مهزوة برشاقها وأنوثتها. ومن هذا المال ما يصيب المرأة المصرية في أمريكا كما يصيبها من الحاضر الأمريكي أثر أكبر أو أصغر.

تلك هي الطالبة هادية التي تمد بإشراف الدكتور شكري مقارنة بين تاريخ القمامة وتاريخ فرانسيسكو، ولها مؤخرتها المصرية الكبيرة، لذلك يحرم استاذها على الابتعاد عنها بمسافة كافية كيلا يهتك ثوبه المخز. وتلك هي أيضاً (رميلة هادية الفلسطينية ذات الوجه القميصي والمسيحين الخضراوين، تتلق بها عيناً شكري في حفل عيد الشكر في بيت دوريس، وهي تراقص فتى أسود، بينما يتقري شكري قوامها الممشوق في لوحة بضياف ضيقة وشورت قصير. وفي الحفل نفسه ينشب اشتهاه شكري ليرفت أنور رغم إعجابه بما يمد صديقها ستيف من دراسة التيارات المختلفة للأصولية الإسلامية... هكذا يبدو تسريد الجسد في (أمريكانلي) موهناً تحت وطأة المعلومة والمختصر، مهجوساً بالجنس ومحتوماً بالوصف البصري الذي يدق في جسد

المرأة ويتكفي من جسد الذكر لمحة شاملة. وكما هو مألوف في رواية الرحلة، يُعنى تسريد الجسد في (أمريكانلي) بالغريب (غير الطبيعي. الشاذ) كتعبير عن الغاية بالغريب في مجتمع الرحلة وفضاءها، حيث يتنثر العالم الروائي في أحداث وأفكار ويشير وأشياء وأهية تتعلق، بينما يظل صاحب الرحلة على حاله، وهذه المرة كما هو مألوف في الرواية البيوغرافية. فملاحم شكري لا يكاد يطرا عليها طارئ من مصر إلى أمريكا: في موطنه كان ابن العاشرة يصبص على بنت الجيران، وفي موطن الآخر يصبص المصنعي على ممارسة جيرانه للجنس، ليطال الادعاء بشهوة المرحلة.

٢. خارج الجسد

على التقضي من رواية (أمريكانلي) تكفي رواية (خارج الجسد) من التجريبية بمقدار يتبدى بخاصة في ملاحية الضمائر وفي تلاطم الزمن. فالساردة تتولى السرد حيناً ضمير الغائب، وسرعان ما يتولى السرد ضمير المتكلم أو ضمير المخاطب، بلا امتياز للضميمة المحورية (منى) ولا لسواها، مما عُد زوايا النظر كما عدد الأصوات، واللغات بدرجة أدنى. أما الزمن فقد جاء متلاطماً بين الحاضر الذي بلغت فيه منى الخامسة والثلاثين وعادت من لندن لتشهد وفاة أبيها، وبين الماضي الذي يرتجح بين الطفولة والمراهقة والدراسة الجامعية والزواج في موطن الذات (الأردن) والرحيل إلى لندن والإنجاب والطلاق... وبين حاضره أبعد (مستقبل؟) تدنو منى فيه مسرر مكثفرون ثم سارا الكزانفر.

غير أن رواية عفاف البطانية تبدو ماضية إلى ما هو أبعد في تجريبيتها من حيث تسريدها لجسد المرأة. ويتفاعل هذا مع ما سبق في الضمائر والزمن. ومع ما سيلي في السيرية والرحلة الفضاء وثنا الشخصية. تنادي رواية (خارج الجسد) الكتابة كامتداد للجسد المترنح وكعبير عن الفكر المترنح، فإذا بالكتابة ذاتها مترنحة ومترحلة، تتداخل مفاسلها ونصوصها لتبلور تدخلاً نصياً متميزاً، فيصير الجسد نصاً، والكتابة نقشاً على الجسد(٥).

تسريد الجسد في فضاء الذات

لقد تغلبت منى بين ثلاثة تكوينات

(قمصان)؛ منى، مسرر مكثفرون، سارا الكزانفر. وهي تعلن منذ البداية أن ألم النساء الثلاث هو ما شكلها وفتح جسمها على ما لم تحص به أجساد المصنئين. وفي هذه البداية المناظرة لتளைح، تنظر منى إلى جسدها بعدما خلعت قمصانها وملاصقها في حضرة احتضار وموت الأب. والأب في هذه الرواية واحد من مفاتيحها الكبرى، فإذا كانت منى عائدة مليئة نداء "أوداع أبيها المريض، فبين احتضارها..

سيؤلى الاسترجاع سرد الفاصل لتكوين هذه العائلة بعد عشرين سنة، الفرية، ابتداءً من طفولة الحرة في ضباب الأب في أبو طلي، إلى عود واعتقاله تلك الطفولة مثلاً اعتقلها البلوغ، حيث صار الجسد الذي اعتاد الركن وسباق الأشجار... جسد فتاة أدخلها أبوها في جلباب عريض، وأخفى شمرها الأسود الطويل تحت الحجاب، وفيتت حركتها وسلوكها ونظراتها. وما إلى أن ترمي الأب بالسؤال الجهيـر المصامت: "لماذا كان حضورك غيباً لحريتي؟ لماذا كانت أمورك أقوى من إرادتي؟ لماذا بنيت جنك من سجنتي؟" والأب لا تفتش منى بين أجفان الأب المريض عن حب واحترام، فإنها لا تقع إلا على موجع أزمان وعلى قلق الدكرات، والأب لا تفكر منى فيها لم تنظر في وجه أبيها ولم تبادل له الحوار، تستعيد حلمها في مراهقتها، أن تنظر في عينه وأن تضع يديها فوق فمه وأنفه إلى أن يموت. وتلك هي شهوة الأم والنشيقات أيضاً. لكن منى الآن تتراجع وتلم يدي أبيها وتقبل عينيه ويقلبه الحين إلى صوت وكلمات وأبوة ذلك الذي يغيب اسمه (أبو منصور) في الرواية، لتحل محله صفات البنيخ والماهر والكاذب الكبير. أما سر ذلك فهو في ضرب الجسد: ضرب الأب لأم أولاً تنصارع أمي مع تور ثمل حوافره جسدها وضرب الأب لمنى أولاً وأخيراً.

في الثامنة عشرة أحييت منى زميلها صافي، واقتضج أمرها في الفرية التي تحكمها أعراف القبيلة، فجن جنون الأب: يضرب ويصفق ويصفق ويلطخ ويلطخ ويخبط وهي مائكة فوق الأرض جسداً لا تعرف ذنبها. لقد خلف الأب علامته في كسر أنف منى وبقائه موجاً حتى أجرت العمليات الجراحية التي

سيرة أمريكانلي



صبرتها سارا الكزاندر. وإذا كان الضرب قد أسال الدم ونفخ الشفتين وترك آثاره في الساقين والذراعين والظهر والخصد والرقبة والمعينين، كما تعدد منى هلون الجسد المرتعش المزعززع أخذ يتحول كل يوم إلى طيف مختلف، وبعد أن طبخت الطيب عذريتها وفردتها الأب إفراد البعر المهدد، ثم يفرض عليها الزواج / المستر من محروس، يهود إلى ضررها حين يشترط على الزوج أن تتابع دراستها الجامعية. إلا أن هذه التي شمرت أن جسدها ثقيل كأنه جبل لا يتحرك من مكانه عندما جاء الشيخ ليكتب (الكتاب)، صار

الضرب يضربها، فيحين جنون الأب الذي تستشره القهيلة والأسرة ما عدا العم سالم. ولئن كانت منى قد لجأت بعد الشكك من عذريتها إلى الصلاة وقراءة القرآن "إلى أشعر بخروجه من جسدي" فقد كان عليها أن تتحمل إلى حرق أبيها لجسدها بأعقاب السجائر. ميتة المحققين، القهيلة والأسرة الذين انتزعوا كرامة جسدها ليورثوها لنها الوطن والمهنة والنفس. ليس الضرب هنا فعلاً وحسب، بل هو لغة قد تكون أوجع وقعا على الجسد والروح. إنها لغة السباب الجنسي الذي يتفجر الأب به منذ افتضحت علاقتها مع صادق فصاح بها: "ما إزنت قحبة تتجوز؟ بدها زلة من هنع، فتحت جريها هيك ع البلاش، منهو اللي راج يقبلها بعدما فتحها ابن الهامة". وسوف تعود هذه اللغة مقرونة بالضرب على لسان الزوج الثاني في لندن (سليمان)، بعدما تتمرر إزدواجيته ويرتوي من منى، فتتمنى أن يهتق وأن يكون دهنه في الغد، فكان سيرة الأب تعاد مع الزوج الذي يربو عمره على ضعف عمرها، أي إنه أقرب إلى عمر الأب أيضاً.

كل ذلك سكن جسد منى وروحها طويلاً وعميقاً، لذلك شتبهت نفسها

فهي فوطة لتمتص صراخي ورغضي وهي تزع عني جسدي". ولم يعد الجسد إلى صاحبة إلا حين أغلقت على نفسها باب الحمام وأرتمت فوق البلاط، فابتلع الجسد برودة البلاط، وربما برودة الأرض والكون. وهنا التصمت واحدة من لحظات منى الحاسمة: انكرت جسدها الذي تعرفه في الجسد الذي هيأته النساء لوليمة الذكورة، وأقسمت ألا يلهمه رجل لا تشتهي، وألا تخضع لمنطق الذكور والتاريخ والقوانين والمقود، كما عاهدت جسدها على ألا تحله إلا لفرد يوقع عليه، لا على الورق، ويوقع جسدي عليه "لا على وثيقة نجاة".

بهذا النظر للجسد، وبهذه اللغة، ترسم منى الآن تلك اللحظة الحاسمة من الماضي، مثلما ترسم لحظات حاسمة أخرى للتعرف على جسدها، فهي أولى تلك اللحظات، حين تقفتم المراقبة وعشقت صادق، عاجلتها الفضيحة وعاجلها الضرب "فخسرت جسدي وإرادتي وقصاري وحركتي، ودخلت في دوائر الخوف والهزال". لقد سلها الأب والقهيلة والأسرة كل شيء، وما تركوا لها إلا الرغبة في الموت، حتى إذا سمعت إليه منموا عنه. وهنا تبدو لحظة المرافعة بامتياز لحظة حداد بما يعنيه ذلك من رغبة الجسد العارمة في المروق على المصور التي يريدنا الأب له، وبما يعنيه ذلك أيضاً في القرار النفسي المتذبذب بقتل هذه الصورة (٦).

تعب من منى اللحظة التالية لتعرفها على جسدها تحت الضرب بقولها: اكتفتت فريزتي فراها ضد التعادي في الإذعان والمسايرة، واستكرت علي تكري لذاتي". ولذلك واجهت الضرب بالضبط، والتزعت متتابعة الدراسة مقابل القبول بمحروس، وحين اشترى المريس لها ثياباً جديدة شعرت أنها تولد من جديد "وأن لي جسداً لا تخفيه أمتار الجلباب، اكتشفت أن جسدي جميل، حين وضعت خطأ أسود حول عيني، والسكرارة ولمع الشفاء، أحسست أنني أنظر إلى وجه جميل لا يشوهه إلا الأنت المائل في وسطه، فهل هذا هو القناع الذي تقنع الجارة به جسدها الميت، فتحيها ولكن منى لم تلمث جسدها وحسب، بل أسامت جسد الرجل / محروس، فقد طلبت الطلاق قبل ليلة الدخلة، وظل جسدها عصياً عليه حتى

بمدينة أدنبرة: لكن نضاعي محشو بسواد وروائح قتل ودم وموت، تماماً مثل مدينة أدنبرة القديمة التي تجبر زائرها على الرجوع إلى ظلام المصور الوسطي، والوقوف أمام حضور النساء اللواتي تحكي قصصهن شعرهن وعاقبة السحر الأثوي". وإذا كانت منى ستيرا من ذلك الماضي بعدما أحبت ستيروت مكثيرسون وتزوجته، فهي ستع كل ما لا تحت فرصة على الخروج من ذاتها إلى الذات الأثوية بعامة. وأول ذلك يأتي في المنى من استعادة ضرب الأب إلى التفكير في أن دم النساء الدافئ الذي سال على أيدي ذكور عوائلهن، يختلط بدمها، فتخشى أن تشتبك عظامها بعظامهن وأن يكون مصيرها مثل مصيرهن. غير أن الذات الفردية لم تنساق أيضاً للذات الأثوية للنساء، سواء بتجسدهن هذه الذات في النساء بعامه أم بتجسدها في شخصيات الأم والجدة والأخت وأم الزوج محروس. فحين أختت نساء القرية بتهمة العروس منى للمريس محروس، أحسست أنها تدخل عالماً آخر، والنساء يقتلن فيها الطفولة والصبا، فلعت جسدها الذي لم يبق إلا الألم والإهانة، بينما كانت ترأب العيون التي تقتصبها وكان لا أجساد لصاحباتها. وقد عكت العروس المريس موعداً لدفعها، ابتدأت تهيتها له قبل ثلاثة أيام بنزع الشعر عن جسدها: "عرتني عمتي من إلهابي ووضعت في





جعلته يحسن أنه أحقر من أن تقبل به، ولا يرى شيئاً إذ ينظر إلى جسده في اللذة.

حين تلعب المرأة للناظر بجمد غريب ليس جسده، يشرع بتدبير جسده لعله يدمر الصورة المنكرة. وهذا ما كان لمحروس الذي تعطرت عروسه ليلة الدخلة بالبنزين وطلت وجهها بالسواد وأمعت في رفضها له فحاول اغتصابها. وقد سردت الرواية بالمعنى هذه (المكرمة) جولة بعد جولة طوال سنة مما تدته مني تبيذراً للذكورة والأنوثة. ففي الجولة / الليلة الأولى أنهار جمد المروس أمام جبروت جثة العريس الضخمة، وأصابته رائحة جسدها بالنوار، لكنها لم تدع العريس يبلغ مرامه. وفي لحظة الاستعادة (الأخ) تذكر مني أنها أحبت في الجولة الأولى باجتماع ذكور العالم حول جسدها، ينتهكون خصوصيته وقديسيتها ويكافونها لهما بارداً، ويأنتها الجولة راحة تفصل جسدها المبتذل وتتركه كأنها تحاول التخلص من بعض ملبقاته.

في بضع ساعات - تستذكر مني - اغضيت ثلاث مرات. كانت هذا كلما بدا أن محروس ينصاع فيسكن جسدها ويسترخي. وكلما عاود المحاولة تردعه مني وأمه بصرخة به فيلذو وينهال على المروس ضرباً، ليلية / جولة بعد ليلة وجولة كان 'يعاود' قلقت أنوثتي فأجثت ذكوريته حتى توقف عن الاغتصاب، وتبدل سلوكه، وتغلى الذكر الذي كان يقطر ذكورة عن عنقه وغلظته وحقوقه، فأخذ جسده يستشعر دفء جسده عن بعد، ثم أخذ احتكاكاً جسدها بجسده في شبر رغبته حتى بادلت لذة اكتشافها جسدها وجسده. لكن محروس الذي يشد رأسه عضوه، يخفق ويتبع نكسة الجسد بجند الذات، مما جعله يتبع أمه في طريق الخرافة، فعادت مني ترفض (المربوط) حتى سبقت إلى الشيخ الذي أنهال عليها بالضرب كي يخرج منها ابن الذي يتلمسها.

بمحاولة الانتحار كانت مواجهة من هذه المرة. وما إن انزعمها أبوها من المستشفى حتى أنهال عليها بالضرب، فاستخاضها محروس الذي رضي بالطلاق. وإذا كانت من بعد قد تابعت الدراسة الجامعية وراحت تكتشف هذا العالم، فقد ظل ضرب الأب يلاحقها،

لم تغفل الرواية جسد محروس وجسد سليمان (من جسد الذات) فهي لا تغفل جسد الآخر (ستيفورت)، وهو ما تتولاه الساردة كما يتولى سرده صاحب هذا الجسد أو الذك.

لكنها أخذت تتعدى الضرب، وبذلك أخذت تكتشف أباهما من جديد كما أخذ هو يكتشفها.

من اللجوء إلى بيت العم سالم. المسجون السياسي السابق الذي يبدو وحده نقيضاً للآب ولذكور الأسرة والقبيلة. إلى عودة الملققة إلى بيت أبيها، كان قرار مني قد قرّر على أن تكون مثل باقي النساء والرجال، على أن تكون مختلفة. كانت تشعر أنها امرأة لم تكتمل بعد 'امرأة بصاجة إلى نحت وتشكيل وصقل وفرصة وحرية وكثير من الحب وكثير من القوة وكثير من الابتعاد عنهم'. وفي سبيلها الجديد واجهت في الجامعة الأستاذ الذي يقاضيهها على النجاش بجسدها، وواجهت ضرب أبيها. كسر يدما. بالشكوى للشرطة، وعادت إلى الإقامة عند عمها، وواصلت الدراسة بتفوق، إلى أن تجمعها صديقة بسليمان الذي يريدها زوجة، ولا يهجم فضنها، ويدرك أن تخرجها جسدها تصنع عن توها إلى مئة الجسد وانفكاك المنوع.

تسريده الجسد في فضاء الآخر

بالزواج من سليمان والرجل إلى حيث يعمل ويقع في لندن، يبدو كان الرواية قد أنهت جزءاً وبدأت جزءاً. وسليمان الذي تزوج وطلق يتلازم لديه الجنس برائحة الوسكي منذ كان في الخامسة والعشرين. وإذا كان الكأس يبدو غنى عدواً يقوم بينهما، فثناء جسدها كان أقوى، وقد عرّفه سليمان قبل الزواج على الداعية واللمس والتوق لقبالاته ولسات أصابعه.

في الليلة الأولى / الدخلة يظل

سليمان يؤثر مني حتى تسمي أعضائهما الجنسية. وسوف يعرض سليمان أبعد لتقوم الإشارة إلى عقد جنسية وإلى جنس غير طبيعى، ولكن ليس إلى الحد الذي يمكن مقارنته بما جاء في رواية (أمريكانلي)، ففي لندن تزوج مني الحجاب والجلاب، وتبني طلب سليمان بالغو بالألفاظ الجنسية ويتقيد يديها أو قدميها وتغطيع عينيها وكل ما يجعل مقنة الجسدين أكبر، كما يقول هذا الذي يراقب بالنظر جارين يمارسان الجنس في شقة مقبلة، كأنه شكري في (أمريكانلي) سوى أن الأخير بلا منظار.

عند الخروج من مطار هيثرو إلى لندن أرعش المجهول مني، ورأت نفسها تسير بين أجساد مجهولة وسليمان يهسك بيدها كأنها طفلة تحتاج من يرشدها، ويسرع بها 'إلى شقة مجهولة في بناية مجهول في شارع مجهول في مدينة مجهولة ومع مستطيل مجهول'. وفيها عاشت في لندن كانت تقضي أغلب الوقت في الشقة شبه عارية، تمتع سليمان كيما أرادها وحشياً أرادها، والمدينة ترفض أن تكشف لها أفعيتها. حتى إذا انتقل مكثها إلى اسكتلندة وأخذ يهبط طويلاً، صار الجنس روتينياً، وهي تتوش بأعياه المنزل، إلى أن يتحول سليمان إلى واحد من عائلته، فتهمل البيت وينشب الشجار، ويدفع بها الحال الجديد إلى المسجد حيث تلقى النساء من الجالية المربية، وإلى دار الأرقم حيث تصنع الصداقة مع أم منار الفلسطينية اللبنانية، وبينما يتدسر سليمان من خروجها إلى أن يهجر سريها، تتعلم قيادة السيارة وتحصل على عمل في مدرسة عربية، وتتفجر شائماً سليمان كشائماً الأب، وينهال على مني بالضرب حين تلدن حملها وترفض الإجهاض، ويطلب منه تقعد عملها في المدرسة.

ما إن تلد مني حتى يخفي سليمان، والممرضة تهون عليها ما طرأ على جسدها بفعل الحمل والولادة، وسرعان ما تأتي لحظة حاسمة أخرى في حياة مني فيما يتربّع صدى كلمات الإحصائية النفسية التي تعالج كآبتها: 'الجزء الأكبر من مشكلتك نابعة من نفسك'. أما اللحظة الحاسمة فكانت الالتحاق مني بدورة لن يفكرون بهشروهم خاص، وبإعجاب

المحاضر ورجل الأعمال مستيورت مكفيرسون بالمشروع الذي يشغل منى؛ إنتاج الأطعمة الشرق أوسطية وتوزيعها. ويتأدية أسبوعية من ستورت تتقلب منى على مشاق البداية، ويكره المشروع، ولا تعود إلى الشجار مع سليمان الذي عاد بعد قطعية ثلاث سنوات، إلا أن الهدأة مع سليمان لا تلون، فتعسى منى إلى الافتراق. وليس الطلاق، فتحضرها أم منار كما تحضرها إيلين الإنكليزية على إنقاذ زوجها وهي التي لم تتوقع عن إصلاح علاقتها بصديقها الذي كان (يؤمنها)، وهي الآن نفسها كانت مهمة ستورت بالإشراف على مشروع منى قد انتهت، لكنها تطلب استمراره بصفة غير رسمية، وتجنز مشروع الخبز وهي تدفن علاقتها مع سليمان خلاصاً من جسد منى يصير على الانسحاق بجسدي، ويتزوج ذلك بانتقالها إلى منزل صغير بينما النساء العربيات يحذرنها من الأ يكون وراها جدار اسمه رجل، مثلهن مثل هوانت أمها وأسرتها، بينما تعرضها جارتها كارول على الطلاق، ولا تصدق أن منى غير راغبة في علاقة مع رجل.

في هذه الفترة تتسامح منى عما إن كانت بحاجة إلى كارول لتواجه نفسها وتتوقف عن التظاهر بالمناعة ضد الرجل وضد الحب، وفي هذه الفترة صارت منى تخشى أن تكشف صيون أخرى ما تحاول كبتها، بينما يضئها لقاء رجل تميل إليه خوفاً من اضطرارها لمواجهة سليمان بطلب الطلاق. وفي هذه الفترة التي ضت سنوات من سكن الأحاسيس وبرودة السرير باتت تتشكك في أن ابنها آدم ونجاحها في العمل يموضئانها عن الإحساس بالجسد، حتى إذا شاهدت متعاقبات نساء عن متعة لقاء شفة بشفة ونش بنفس ويد بيد ونظرة بنظرة ومصدر بصير.

على أهية الخروج من هذا التيسير الجسدي حد الموت تقول منى: "رأفرت أجنته تنتشر في دمي ويهني وندصري وخيالي حين أحاول جاهدة تغيل نفسي في حالة حب أو عشق". وفي هذا الفصل الحاسم تحضر كارول وزوجها ماركو وطفلاهما كيتي ووليام صديقي ابنها آدم كائلة لنى. وقدسو كارول بغامسة صديقتها التي تستطيع تدريه أفكارها أمامها، بينما يسمى ستورت

إلى إخراجها من دائرة العمل والأمومة وهي تتجنه، لكن عينيها تدفون رويداً كميني كارول، تمران عطشها ورغبتها في الفوضى التي يحدثها احتكاك كتفها بكفها وأطراف أصابعه، فإذا أمسكت يدها بيده أضرم اشتياكها فوضى حواسي. أوقفت الفوضى خطواتي وجففت حلقى وأنفاسي. وإذا ابتعد الجسد عن الجسد ظلت الأصابع موصولة بالأصابع بينما تنقل فوضى يقطعة الرغبة جسدها.

كما لم تغفل الرواية جسد محروس وجسد سليمان (من جسد الذات) فهي لا تغفل جسد الآخر (مستورت)، وهو ما تتوالد الساردة كما يتولى سرده صاحب هذا الجسد أو ذاك. فمستورت بعض منى يعطش رجل لم يحضن امرأة منذ سنوات، ويحاول تغيل عطشها ومقارنته بعطشه فينشل، بينما تلجج لمرجات جسدها في التعبير، لكن هذه (الناجحة) تخالط عاشقتها ومعيشوها: "نحن مختلفان وسنبقى دائماً غريباً بالنسبة إلى مهمنا تقاربنا"، لكنها ترد القول المأثور: الشرق شرق والغرب غرب. غير أن هذه الإطلاقة، وبفضل الآخر، لن تدوم طويلاً. فبعدما كان لنى من انكسار الطفولة، فانكسار المراهقة والحب (صديق)، فانكسار الزواج (محروس ثم سليمان)، وبعدما كان انكسار صورة الأب والأم والأسرة والقبيلة، بل الأستاذ في الجامعة، أخذت الذات تتبثق من ذاتها، أخذ الجسد يشكل جسده، وذلك بولادة منى لآدم وبالأسمومة. هذا أولاً، وأولاً

**على إيقاع القرن
الصادي والعشرين
جاءت محاولة روايتي
صنع الله إبراهيم
وعفاف البطاينة في
تسريد الجسد، حيث
يتقلب وعي واستيعاء
الذات والعالم بين
الانفتاح والانغلاق، بين
التماهي مع
الأخرون وبذنه**

وأخيراً أخذت الذات تتبثق بفعل الآخر، أخذ جسد الآخر يشكل جسد الذات عبر سنوات منى ومستورت من العمل والميل الصامت ومقارنتها الذات القديمة والجسد القديم. وبالتوازي مع هذا يمرض سليمان وتعود منى، وبعد الشفاء يحضر هاداً ويقول أن يقوم بدور الأب ممتراً بتقصيره، ويبدأ الطلاق تتقلب العلاقة المدمرة إلى صداقة، لكن سيرة الطلاق من محروس تعاد بصيغة أخرى.

لقد جاءت قِامة جسد منى الجديد عندما جمعها بيتهما بصورت أول مرة، عندما تحتمل منى جسدها، وبدت رغباتها تتحول إلى ألم، شأن جسد مستورت وهو يحاصر، كما تقدر. وبعد انتقاله إلى بيتها تعرف من أن متعة الحب ليست متعة السرير ولا متعة الجنس، بل توق الحياة. وبعدما "تدلق ماء أحسن في تربة الآخر" يدخل الآخر منى إلى عالم الكتب والقرآن، فهي مكتبته ترجمه للقرآن وألف ليلة وكتاب جبران، النبي، كما يليق بالمششرق. وليكمل الفعل الثقافي يخطط الرواية لتضيئ مطول لفيلم (بريف هارب) الذي يمرض جسده من تاريخ مقارنوا الاسكتلنديين لالانجلز، مذكرة بالملخصات المبسطة في رواية (أمريكانلي). وسيتكرر هذا الإيهاب كلما انفتحت الرواية عن الفرد إلى الجماعة، عن الذات الفردية (منى) إلى الذات الأنشوية بعامة. ويبدأ ذلك بغياب ستورت، مما تحسبه منى قراراً، فتصف الرجل بالكاذب الماهر. لكن مستورت يتعلم بالحاجة إلى وقت أطول للتفكير في العلاقة، بعدما قرأ في الصحف نبأ قتل شاب باكستاني لأخته ومقلها رغم إختصاصها سنوات، وذلك مصعباً على زواجها من مسيحي انجليزي.

إذا كان ستورت خائفاً على منى فهي التي قتلت مرات، لم ينجاه إلا قتلها للفرق. غير أن الخوف يدهم في غياب ستورت في عمل في الولايات المتحدة، إذ يتسأل مسلح إلى العمالة الرياضية في مدرسة آدم ويقتل معلمتين وستة عشر طفلاً بينهم ويليام ابن كارول. وسيكون مستورت بعد عبوده يلسم ما خلفت الجريمة على آدم الجريح وعلي أمه. وسيعود مستورت في جريدة مثلاً لكاتبة عن قتل النساء في تركيا، ويصدر منى بسؤاله عما تفعله العربيات وأسلمت ضد هذه الجرائم، مقارناً بين إيهاب

تسريد الجسد واستيعاء الذات والعالم





جريمة المدرسة للمجتمع وحفزها له على نقد ممارساته وتغييرها (اقتداء وبيع الأسلحة) وبين إحساس الأغلبية في تركيا وغيرها بالفخر إزاء الجرائم ضد الأنثوية (عنوان المقال). وبينما يرى ستورتون أن منى تشارك بصمتها في الجريمة، ترى أن هانا لا يعقدها وسواء ممن يرفضون بوجود هذه الجرائم، ولا يفعلون شيئاً. ومن هنا، وعلى نحو يذكر بدور الصحافة في رواية (أمريكانلي) تبدأ منى بالإطلاع على تاريخ الجرائم، وتنقل مقالة في ثلاث صفحات لكاتب باكستاني ضد القتل في أنحاء العالم.

في هذا الموقع من الرواية تعود إلى بدايتها: عودة منى إلى قريتها بعد اتصال أمها وشقيقتها، وهو الاتصال الذي فجر تساؤلها: "هل تكفيني ذاكرة الوجوه والماضي لتيقيني أبنة أمي وتقبلي أمي؟ أتكفيلي وساء طفولة مسروقة لتبقيني أختين؟". همنى في لحظة المودة تتجزر بستر الماضي. الأسرة وهي تتسرد في الموافقة على الزواج من ستورتون على طريق قيام أسرتها الجديدة: آدم موجود (الأبن والحاضر) وستورتون قادم زوجاً. وعلى هذه الطريق تأتي قسراً منى لما بات عليه فضاء الذات: "هنا يقتلون الحرية والطفولة والحركة والابتسامة والفرح. يقتلون لمب الإنسان ويتركونه له جسده يتحرك نصف مائل نحو الجمود. يُحرمون من حقوق الإنسان، يُحرمون من حقوق الطفل...". وقد قدمت منى باحثة عن أمل، لكن عمور الظلام تطول كلما ازداد احتكاكها بالناس، لذلك تتلق على ذاتها، وتقف في المسافة الفاصلة بين القول واستحالاته. وإذا كانت تصالح في دار أبيها ما تحضر، وتبين المخبض بعميقها مع ستورتون، فخطب الذات لا يوفر حتى العم سالم الذي يسمى للهجرة إلى الولايات المتحدة، ويسأل منى عونا إن لحق بها إلى بريطانيا، فتبدل هاتفا حين تعود كيلا يمكنه الاتصال بها. وبعد عودتها تعيش مع الزوج الثالث الذي يرغب بطفل في بيت ريفي؛ تدثر ستورتون بملوانها ويدثرها بفيض رحمته حين يقرب الجسد من الجسد، ويسكنها نوره وهو يكتب آية الجسد "وغمضان أعينهما على "رائحة الجسد". بعدما كانت تحضنها "خوضاء الجسد" وهي منفصلة إلى شخصية تعيش مع آدم وستورتون وأخرى ضائعة.

أن محاولة رواية (أمريكانلي) عاضلت التسويد، سواء بحاكمية الجسد الذكوري أو توسل الوصف الاستساخي أو ندرة الطبيعي في الجنس وغلبة غير الطبيعي.. إلى آخر ما مررتنا.

يلحق ألم سالم بمنى بعدما هداه إليها سليمان. وإذ يعلم بأمر ستورتون ينسجر بلقة الأب الميت وسليمان قبل الطلاق: "نسيت أنك عربية ومسلمة وبيت عيلة؟ ماشية على حلة شمر لك بتزني وبتعيلي ولا على باللك؟" ويطلب إجهاض حملها من ستورتون وطلاقه، ثم يتجادل وستورتون حولها: "كلامها يتحدث عني من منظوره الخاص. منظور شرقي وآخر غربي يتواجهان. شعرت أنني لا أسرق، وأني مجرد موضوع نقاش. أقف على الحدود الفاصلة بين الشرق والغرب، أو الحدود التي لا تقتني إلى الشرق ولا إلى الغرب، تضع هويتي فلا أجد نفسي هنا أو هناك، ولا أعرف إن كنت من أبنه أحي هذا أو ممزج مكتمرسون شريكة حياة ذاك، تضع لفتي فلا أعرف إن كنت قادرة على استخدام لفتين أو أتي ضائعة بين لفتين، عمي الذي حماني في الماضي يهدد حاضري ومستقبلي وسعادتي، وستورتون الذي شاركني حاضري ومستقبلي يهدد ماضي". وإذا كانت تطلب من الرجلين الصمت، خلوني لحالي، فهي أخيراً تواجه معها أنا وستورتون ما لنا علاقة بالأدين.

بعد حين يلاحق منى شبح الذكر القاتل من ذويها، غسلا للآمار، فقتل الرحيل ويثما تتمكن وأسرتها الجديدة من العيش بأمان. وهكذا تنهي أعمالها، وتودع آدم لدى سليمان، وتبدل اسمها فتصير سارا الكزنر. وتفتقي ريثما تلد ابنها من ستورتون، ثم ترحل إلى مدينة أخرى وتجري سلسلة عمليات تجميل، حتى صارت ما اختارت وسقطت ذكريات أيها وأسرتها وتاريخها، ولم تبق مما

كانته إلا على صوتها "بقي كما كان وسبق لي إبداع عن حقي في الحياة كما أنا".

في نهاية تمجيد الحل الصعيد، تعود سارا الكزنر وأبنيتها إلى ستورتون، ويومت سليمان فيعود آدم إلى أمه التي تتابع دراستها، ثم توب إلى بلدها غير خائفة، لتشارك في مؤتمر حول حقوق الإنسان، ولتتحدث عن الجرائم ضد الأنثوية، وترى معها سالم وشقيقتها سناء. دون أن تكشف عن نفسها، يتجهان نحو الدفاع عن حقوق الإنسان. وفي هذه الخاتمة تحتشد الأرقام والمعلومات بما ينشأ من التسويد الذي سبق أن نشأ فيه ملخص تاريخي أو مقبوس صمغني، إلا أن ذلك لم يعطل اشتغاله الحثيث والبيع الوصف في الجسد.

على إيقاع القرن الحادي والعشرين جاءت محاولة روايتي صنع الله إبراهيم وصف البطانية في تسريد الجسد، حيث يتقلب وعي واستيعاب الذات والعالم بين الانفتاح والانغلاق، بين التماهي مع الآخر وبنيته، والتفاعل الذي معه، والتعلق مع الأمركة والإرهاب والمولة والنسبويات والتقديم الجسد وتخلخل الهويات وعصبويتها..

يبدأ من محاولة رواية (أمريكانلي) عاضلت التسويد، سواء بحاكمية الجسد الذكوري أو توسل الوصف الاستساخي أو ندرة الطبيعي في الجنس وغلبة غير الطبيعي.. إلى آخر ما مر بنا، على المحاولة الأولى لصاحبيتها في محاولة حيث تخلص الوصف من الاستساخ ليمزج الحواس ويفرد النظر إلى الأشياء ويقدم الذات البصيرة. ولقد بدأ في رواية (خارج الجسد) كم هو الجسد فضاء، وكم هي كتابة المرأة تنسجر للكبوت وهناك للشروح وتربية للبطركية وكثير فهدا إلى أن تقوم قيامه الذات من جديد بالتفاعل الذي مع الآخر، وبهذا وسواء مما مر بنا، وعلى الرغم من بعض النور المشترك بين الروايتين، تتقدم المحاولة الأولى لصاحبيتها في محاولة الكاتب المخضرم في تسريد الجسد الطبيعي للمرأة بفخامة، ولذاك بقصد، وفي تسريد الجسد الاجتماعي للجنسين، إن على مستوى الفن، أم على مستوى ما يضممر وما يعلن هذا الفن من رؤية للإنسان أينما كان وكيفما كان.

* روايتي من سوريا

الهروب الباردة!

ظلّ الإعلام العربي هدفاً سهلاً للنقد على مرّ العقود الخمسة الماضية التي نما فيها وترعرع حتى بلغ الذروة في عصرنا الحالي، بما هو عليه من تطور تكنولوجي وتضخم كمي... وأمراض لا حصر لها.

ويبدو الأمر أجسر حين يتمّ التطرق للنوع الثقافي الذي اضطلع به الإعلام العربي بالعموم؛ فليس اجتهداً بالغ الجديدة القول أن الصورة كانت باهتة وصوتها خفيضاً، وكثير منها كان يمرّ خطفاً مثل جنازة الفقير المعدم..!

وربما، أيضاً، ليس رأياً ناشراً القول أن الإعلام العربي صجز عن صياغة خطاب ثقافي، أو حتى مادة ثقافية ذات تأثير في الوجدان العربي، الجمعي أو الفردي على السواء. كما أنه فشل في تقديم نجم ثقافي عربي واحد، أو حتى تلميعة، فالحالات القليلة في الوطن العربي التي نالت حظاً من الشهرة والمعرفة تماطى معها الإعلام بأثر رجعي، بعد أن نمت وشابت وقرضت حضورها في ضياقتها ساعة لتفزيونية لا أكثر بين صخب الآلات الموسيقية الكهرليّة، وخرير الدم..

في ظلّ هذه الصورة المبتسرة جنح المبدعون والمثقفون منذ زمن بعيد إلى الصحافة التي شهدت فتوحات شعرية، وعلى صفحاتها دارت معارك وحروب وفزوات خائفة، وكانت في كثير من الأحيان حرب ظل للحرب الباردة!

وفيها أخذ الوهم كبيراً، ولم يكن السجال دائماً دليلاً عافية، كما هو مفترض. في كثير من الأحيان كان خبيثاً كمرض عضال يسري من مكان إلى آخر.. والأصعب أنه رغم كلّ خرابه في الجسد الصحفي الثقافي لم يترعرعوا واحداً من هذا الجسد، ليظلّ في الغالب جسماً معطوياً رغم خرابته والصحة والمافية وهو ما استدعى مزيداً من الخراب..

لقد بهيم الغالب الأعم من هذه المنابر إشاعة الوهم الإبداعي، وفي كثير من الأحيان كان يتمّ تصنيعه وتسويقه وفق أغراض الأيديولوجيا أو الهوية الضيقة التي قد تصل إلى حدّ نسب العائلة البعيد. فباستثناء الأسماء العربية التي طارت باسمها فوق الصفائف، امتلئت منابر حيابة هالة إعلامية الجذع دون آخر حتى لو اضطّر الأمر لفتح غير قناة مواجهة ضد مبدعين آخرين، وتورّط في الحروب الصغيرة نقاد وصحافيون في تراسق المقالات والمراجعات الخفيفة التي تبطل الحق بالباطل..!

وهنا تنبت في الحاضر ظاهرة أخرى وهي فتح بعض المبدعين العرب مكاتب إعلامية، غير علنية، لتسويقهم... فالذي يعمل في الصحافة لا بدّ وأن يرى كيف تنسلّ من الفاكس آخر أخبار المبدع، والترجمات التي تلاحق أدبه، والسرقات التي غويت بإبداعه.. وذلك دون أن تروّس المادة الصحفية باسم كاتب. والطريف الغريب أن هذه المادة المجهولة النسب تلقى مكاناً لائقاً عند نشرها في اليوم التالي!

وربما يرى البعض في القول أن مبدعاً ما يزعج إصداره الجديد بخبر صحفي يدهش فيه أحكاماً نقدية، ويستقصي فتوحاته الإبداعية ليفقمها للقارئ قبل صدور الكتاب، ضريباً من الشطح أو التجني أو الإيغال في جلد الذات.. لكن الأمر من ذلك يتحقق بالنظر الحافظ إلى الكثير من المنابر الثقافية العربية التي تحمل الكثير من الطوائف التي تبكي حتى خيط الدعم الحار.. فهاهم ما يقرأ حواراً مع شاعر آخر من أولئك الذين يشكلون "قوبيا" للصف الثاني من الشعراء.. ومن جملة الأسئلة يجيب الشاعر عن كليات عناوين دواوينه الشعرية، ويردّ بتواضع الكبار الجميل لصاحبه حين يقول أن أجمل العناوين كانت من اختيار الناشر..

في الجمعة التالية يحبرّ الشاعر الأول مقالاً بحجم نصف صفحة، في ذات المنبر، ودون مناسبة، يُملئ على القارئ حكايات عناوين كتبه.. مستغلاً الشاغر الأبيض في العديد من الصفح والذي يتمّ ملؤه وفق ميول المسؤول الثقافي في الحروب المتعددة..

لكن التفاصيل كما تتشظى الطرق في الخراب العام.. بعد أن طمست الأثرية والمياه العادمة الطرق أساساً للإعلام، عموماً، بمهيمته الإبداعية، لاصطفاء الطاقات الإبداعية وربط إنجازها بالإداعي بحركة المجتمع، والسعي لتوفير مستلزمات نموه والإفادة من إضافاتها العلمية والفنية والأدبية..

مساحة

للأهل

نادر رنتيسي

* كاتب أردني

التي يطرح أسئلة نقدية تغمص علاقته
بمفهوم الجنس الروائي، مجال انتمائه
حسب ما ورد في الكتاب.

وتساءل في البداية:

هل طبيعة موضوع الحكيم (السياسي،
الحزبي، الذاتي) هي التي جعلت في
تركيبه النص؟ أم أن طبيعة العلاقة
المتبادلة بين المؤلف والكاتب والسارد هي
التي خلقت نصاً تخييلياً من نوع خاص؟
أم أن الرواية باعتبارها جنساً مفتوحاً
على المحتمل، والممكن، على التبدلات
والتحولات التاريخية - كما ذهب إلى
ذلك الناقد الروسي ميخائيل باختين -
بإمكانها أن تعرف بدورها متغيرات في
البناء والتركيب بفعل هذه التبدلات؟

بهذا، فإن «امرأة النسيان» لا تحتل
القراءة التفكيرية التجزئية، بقدر ما
تدفع بالقراءة إلى التفكير دفعة واحدة
في التبدلات البنائية، والتحولات ذات
الطابع السياسي.

الكاتب.. السارد.. السياسي أية
علاقة؟

يستدعي نص «امرأة النسيان» واجب
التفكير في شرط تحققه وبنائه. قد
يقول قائل أن المسألة محسوبة في إطار
الثبت الصادر في إحدى عنايات الكاتب،
والمؤشر على أن الأمر يتعلق بجنس
الرواية.

والواقع أن هذا المؤشر التمهيني قد
يساهم في الاقتراب من النص لدرجة من
الدرجات، غير أن «امرأة النسيان» تخلق
ميتافناً خاصاً بها وفق مواصفات مغايرة
لبيعت هي المألوفة في التحديد
الاجتماعي للرواية. وبالتالي تصبح عملية
ادراك نوع النص تستوجب البحث في
كيف يتم بناؤه.

في «امرأة النسيان» يروي السارد
أحداثاً، ويكتب الكاتب عن تمرق الذات،
يروي السارد ذات الكاتب، ويتحكم
الكاتب في مساحات السارد، ويتم
الاجراء في مستوى واحد. لا يحدث
التعارض وإنما يحصل الائتلاف.

جاذبية النص أو ما يجعل «امرأة
النسيان» متحكماً أنجزاً هو هذا التواجد
التفكيري لوضعي السارد والذات، في ما
يضم تفهيم لحظة التشرح التي تحدث
لذات الكاتب.

امرأة النسيان أسئلة في الرواية والسياسة

د. زهير كرام

يعر نص امرأة النسيان (١) للكاتب المغربي محمد براءة الصادر عن دار
الفنك ٢٠١١ من الكتابات السردية التي تطرح نقاشات ساخنة
في الساحة الثقافية والسياسية بالمغرب، نظراً لكونها حملت مؤشرات واقعية،
تجرت على اختراق النص التخييلي لتبدل إلى نقد المؤسسة الحزبية
والسلوكات السياسية، مع محاولة إنتاج ادراك جديد للتجربة السياسية
المغربية، خاصة مع زمن حكومة التناوب والمستجدات في ما يخص مسألة
تدبير الشأن السياسي المغربي.



كما يأتي النص في مرحلة يمرق
هناها المغرب انتفاحاً على قضايا
اعتبرت إلى وقت قريب من نوع
المسكوت عنه، وينص بمحمد براءة
يدخل التخييل المغربي زمن كمر
الصمت على كثير من المألوفات التي
تؤطر المؤسسة الحزبية، وذلك ليس
عبر كشف الأوراق، كما تفعل بعض
نماذج السيرة الذاتية، وإنما من خلال
تجربة الذات الكاتبة والصادرة في
سعيها لعقلنة ما يحدث.

إن طمرح الذات الساردة في خدش
استقرار الذاكرة، كان له وقع نوعي
على مستوى بناء نص «امرأة النسيان»

تدل هذه النصوص الاستهلاكية ان الكاتب يريد بحضورها افق نفسه قبل الآخرين، ما دامت الذات هي سر التخييل في «امرأة النسيان».. انه لا يسرد حكاية واضحة المعالم، كما لا يكتب عن اشياء تتوالد احداها داخل النص

تنتمي الى آخرين، ولكن الكاتب حاضر فيها من خلال اختياراته لهذه النصوص الشعرية والسردية، وكأنه بهذا الشكل من الحضور يوجه القراءة، ليست القراءة السامة المرتبطة بالنص، وإنما يوجه قراءته هو، وحكيه هو، وتفسيره هو، اي يوجه كتابته، فقد ولت لديه مظاهر المخ في الواقع الآتي سؤال الشك في بعض الخيارات، وهو بذلك في حاجة الى قضايا اخرى تشاطره نفس التفكير، وتدعم اجرائها تفكيك اليقين لديه خاصة وان الامر يبدو صعباً وقد لا نستطيع الكتابة وحدها ردم الهوة المحيطة، لهذا يقول «اشعر ان مثل هذه الحفرة لا تقوى الكلمات على ردمها. كأنما الكتابة لا تكون ممكنة الا عندما نفرض الطرف عن تلك الهوة الفاضرة فهاها التي تذكرنا بان الكلمات لا ترمم شيئاً من الشروخ القائمة في كل ركن وداخل كل نفس»، (ص ٧٦).

كما تدل هذه النصوص الاستهلاكية ان الكاتب يريد بحضورها افق نفسه قبل الآخرين، ما دامت الذات هي سر التخييل في «امرأة النسيان»، انه لا يسرد حكاية واضحة المعالم، كما لا يكتب عن اشياء تتوالد احداها داخل النص، وإنما هو يكتب عن لحظة الاحساس بالتمزق في الذات بسبب العجب الذي يحدث او حدث. يؤكد لنفسه ان من حقه الا يلزم الصمت، وان يشارك في نقاد نجمة آيلة للأفول، لكن صبر ماذا، وياية وسيلة. هو لا يدري، لو

بين اعتقاد السارد في حكي ينتظر منه ان يكون مشعباً بالترميز، خاضعاً للمسافة المستحقة بين الواقع والره داخل التخييل، وبين تحقق الحكي في شكل فوضف واقعيته، يتأسس محكي «امرأة النسيان».

ولهذا، حقصة النص لا تتأسس على احداث يجمع بينها ناظم منطقي، يطور الاحداث من اجل الوصول الى نهاية محتملة.

فالقصص رهانات ذهنية تكاد تعيش التشظي او تقترب من التلاشي، بحكم لعبة النسيان، ولولا وجود الشخصية النسائية النازحة من النص السابق (٢) والتي تمنع لهذه الرهانات او التدايعات شيئاً من التنظيم الحكائي، كما تمنح للسارد فرصة تبارك مستلزمات الربط بين الاحداث والافعال.

«امرأة النسيان» قصة نص مصنوع من مواقف في وضعية يتماهى فيها الكاتب بالسارد، ولهذا جاء النص عبارة عن مقاطع تبنى من اللحظة الآتية التي تكسر رتابة الماضي الذي فعل فيه اليقين الابدولوجي، وتبدلات الحاضر الذي يشهد نزوها نحو المفارقات.

يقول السارد - الكاتب: «براني مسحوراً وسط هذا المناخ الجديد الذي تنطق علامات، وصورة، وملابس ناسه، وقاموسهم بدأ طرا على حالهم (احوالنا) من تحولات» (ص ٢١). يكتب الكاتب وهو يفكر في ما يحدث الآن.. هي ما حدث في الماضي.. يلزم عنصر التفكير عملية الحكي، وهذا ما جعل الحكي مشعباً الى حد ما بالافكار اكثر من الوقائع، وبلاواقف اكثر من الافعال. وما الافعال الواردة في مسار الحكاية الا بدائع لحظة التفكير التي تختار من الافعال ما يركي تمزق الذات. وذات الكاتب تؤثر عليها وتتأثر بتجلها واضحة الحضور، ابتداء من الاستهلاكات التي تفتح بها المقاطع السردية المحكي «امرأة النسيان» والتي ينتهي بعضها الى الكاتب عتاجاً وتعتبر مثل مقطع مقتطف من نص «لعبة النسيان» (ص ٩٤) او مثل التعبير التالي «ليس من حقنا ان نعمل شيئاً لاستدامة نجمة آيلة للأفول» (ص ٢٣). او تلك التي

كان يدري لما كانت «امرأة النسيان»، كل ما يدريه مجموعة من الاشياء تعيش المد والجزر بداخله. حص الملاحظة لديه دمر كل استقرار بداخله. كل ما يدريه او ما كان يدريه ان الكتابة هي ما تبقى لكي يتمرد على العجب خاصة وان «اشياء كثيرة تنتهي ولكن لا احد يريد ان يقول ذلك بوضوح» (ص ١٠١). هل ستمغفه الكتابة على ذلك؟

ولكن، لماذا احتاج الى «لعبة النسيان» لكي يصنع «امرأة النسيان»؟ الى جانب هذا فالنص ينزع الى الوثوقية من خلال الاكتفاء - احبناً - بموقف السارد في تبني الاحداث، فالأسماء ترد اما مشعبة بالأحكام، او معتصرة الى مجرد حروف، بالإضافة الى وجود علامات واضحة للواقعي الذي يتحقق خارج الرمز والالهام، وخارج مسافة الانزياح الممكنة. مثل حكاية إقامة رئيس الحكومة لرحل تكريم وزير الداخلية السابق، وتطرح الحادثة بشكل اخباري مع اسناد الخبر الى صديق يثق فيه الكاتب، صحيح ان الكاتب يعيش لحظة التصريح بتمزيقات داخله لأنه يعيش حالة الشك في القناعات، ومشروعيتها، يقول: «احسني كأنني امير على شفا برزخ ينقلني من طمانينة الايمان الى هوة الشكوك والاسئلة التي تسمى الى اعادة ترتيب فوضى الذات المتدمرة» (ص ١٢٨). غير ان هذه الشكوك والاسئلة المؤرقة ترتبط بذات الكاتب أكثر من ارتباطها بالاحداث النصية. ولهذا فالفن لا يطبع الى تغيير العالم او اقتراح تواصل جديد معه، وإنما طموحه محدد في سعيه الى التعبير عن «حالة اهتزاز، حالة انقسام، طموح ان يتم استكشاف به النفس في عنوان الشباب» (ص ١٢٨). وهذا ما جعل الاحداث النصية غير مريدة لغيرها، لأنها ليست هي الأهم في طموح النص بقدر ما يهم تحويل الذات الى لحظة متخيلة، تعبر فيها عن الشرخ الجراح الذي يقصف او يكاد يمسار قناعات وكذا. خيارات زمن ومرحلة.

ان المحكي في «امرأة النسيان» تؤثثه حالة معينة، تعيها الذات التي لا تعلم من خلال التخييل الى الوصول الى اجابات مقلمة حول ما يحدث من

امرأة النسيان





التحريف عن بعض مظاهر المسار التاريخي، بقدر ما تتمتع في وضعية هذه الحالة التي أصبحت عليها. إذ تشكل أزمة الذات من وضع خاص، وتحديث الأزمة من هذه الحالة التي تعيشها بين الحالتين، من جهة حالة التشفي ومن جهة ثانية حالة الآسى. يقول: «ذهني سارح مع مسألومي بأطرافها المتعددة وهي تنتقل من لغة التشفي أمام الرأس المقطوعة إلى لغة الآسى ذات القرار الشجي، ما من حدود بين الحالتين» (ص 5).

والذي يخلق هذا الوضع المتساوي (التشفي والآسى) لدى الكاتب هو هذا الاحساس بالانتماء، والتباعد في الوقت نفسه إلى الاطار التنظيمي ونامسه، يقول: «أنا منهم رغم ما قد أشعر به من تباعد» (ص 3). بل الذي يفتح عنف هذه المنطقة الصعبة والحرجة التي تتوضع فيها ذات الكاتب هو هذا التساؤل الذي صار ذاتة تعدد عملية انتقال السرد من لحظة تفكير إلى أخرى وهي المتعلقة بلازمة «أعرفهم أم لا أعرفهم».

ولكي يتغلغل الكاتب من التوفيق في جراحات الذات، جعل النص يشغل على تقنية تخيلية مستمدة من نص تخطيطي سابق. وهي تقنية الشخصية النسيانية القارحة من نص «لمبة النسيان». يعد دخول هذه الشخصية داخل مجال «أمرأة النسيان» بمثابة إعلان عن تطابق الأزمنة بين الذات وبين «هـ» التي تعيش أزمة داخلية ناتجة عن الفشل في التعاضل مع التبدلات، وعزلتها داخل بيت أسرتها أكبر مبرر عن الخصام مع المحبط. لهذا هالقسام المشترك بين الكاتب والشخصية النسيانية هو هذا الشعور بالغربة داخل الوطن، ونشدان المرزلة وأعادة النظر في مسار النضال واليقين الابدولوجي، لكن الصلاصة بينهما يشوبها شيء من اللبس.

هل يمكن اعتبار قصتها من صنع خيال الكاتب، باعتبارها قد نزلت من نص لتجد نفسها داخل نص آخر. وجودها مثبت فقط في مساحة الورق والسرد مما يعطيها بُعد التخيل. هل يسمى الكاتب إلى الاقتراب من

التخيل بواسطة؟ أم هي مجرد ذريعة هنية فرضتها صنعة الحكاية ليأخذ المحكي شكله الطبيعي، خاصة وأن النص لا يحيل بالأحداث ذات الطبيعة الطبيعية، ولا يحتضن شخصيات تدخل المجال النصي بحواراتها وكلامها، هكان لا بد له من محاور لكي ينتج الكلام النصي؟

أم هل يعبر وجود هذه الشخصية النسيانية عن تزوجها من وهم «لمبة النسيان» والدخول في مجال الذاكرة؟ أم أن تزوجها نزوح من النص الحكائي والتوق نحو الاشباع السردى أو ربما من الغفلة، ولم لا؟

تحقق «أمرأة النسيان» بإشارات مندفعة في حضورها نحو الواقع، كما يمتد النص في سياق حكائي يختصر تخيلياً. ولهذا، فهو موضوع التخيل هنا ليس هو الأحداث والوقائع المرتبطة بالوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وبالسلوك المبهم لبعض الأشخاص وللتبدلات الحاصلة على مستوى تنفيذ الحلم، وإنما هي أشياء وأحداث تدعم الموضوع الأساس وتؤسس مجراه الحكائي. ونعني به موضوع ذات الكاتب، فهو موضوع التخيل يتعدد في أزمة الذات الناتجة عن صسومية استجابتها لما يحدث من مفارقات وتناقضات، في سلوكات بعض الرفاق في المنظمة الابدولوجية.

يميد الكاتب التفكير في رهانات سياسية وخيارات ابدولوجية وسلوكات شخصية، وفي نفس الوقت يمد التفكير في إحدى هذه الرهانات التي اعتمدها هو في ما يخص إعادة إنتاج عالم يكتو بالتغيير للفرد والجمتمع مثل رهان الكتابة الادبعية.

قد يطمح شكل هذه الكتابة إلى الجمع بين الحقيقة والتخيل، وليس اقامة التمازس بينهما. ولعل هذا التخرج يتضح من العلاقة بين الشخصية النسيانية وشخصية المسجون المجرم. يقول المارد في هذا الصدد «عندما زرتك في السنة الفارطة وفوجئت بالتطابق والاختلاف المحتملين بين شخصية من لحم ودم وبين شخصية يبدما الخيال، توقفت عن الكتابة

واستقر رأيي على أن أسمى إلى لقاء بن عريش في السجن لأجمع بين الحقيقة والتخيل» (ص 71).

ينتصر المحكي للواقعي أكثر في مستوى تفكير الكاتب، وذلك في ما يخص البناء والحضور، وايضا التبدلات التي تحدث للكاتب عندما يكتشف جراحة الواقع. يبدو هذا من حوار مع المسجون «بن عريش» وبين تأثير هذا الأخير في مشروع الكاتب. يقول «ذلك اللقاء مع بن عريش عطل مشروع روايتي، بل صرقتني عن الكتابة لمدة شهور. وجدته شخصاً حقيقياً فيما الآخرون يبدون لي اناساً هلاميين من قش وكاروتون» (ص 75). بل صرح قائلا: «مهما كتبت تظل كلماته أقوى لأنها تسف المالم الممكن الذي أوهم نفسي بأنه هو البديل عن صبرورة التدهور المتعاطفة سنة بعد أخرى» (ص 75 و 76).

ويأتي موت الشخصية النازحة من «لمبة النسيان» ليضع الكاتب أمام واقع صعب يتعلق بمواجهة ذاته من جديد. قد تكون جراحة الواقع مع التبدلات التي خسرقت اليقين الابدولوجي هي التي جعلت الكاتب يمد التفكير في سؤال الكتابة، أو بتمهيد ادق في علاقة الكتابة بإنتاج عالم محتمل يوفر الحياة الكريمة للإنسان.

وبهذا، هل يمكن اعتبار الوضع التوحي لنص «أمرأة النسيان» بخرقه للوضع المألوف ومجيئه بشكل ينتصر للواقع، يعبر عن عملية البحث في شكل سردي يمكن أن يحتل هذا الواقع المستجد؟ مع ذلك، فإن الكاتب لا يزال ينتصر للمالوف باعتباره الفضاء المحسن للحرية «أجمل شيء تهبسه لنا الكتابة هو الاحساس بوجود ما هو حر، خارج التسمية متنع عن منطقة الملكية والانقاع» (ص 137).

* رواية من المغرب

الخواص

- 1- برادة (محمد)، امرأة النسيان، دار الفلك، 2001.
- 2- برادة (محمد)، لمبة النسيان، دار الامان.

مهنة الثقافة

✦ غازي النبية

يصحح ان من يدولون التاريخ هم اولئك الذين يمارسون ادواراً غير متوازنة غالباً في صياغة الجمل والمعارات الممنقة التي تزوق هذه الحادثة المختلفة او تلك، لكن في نهاية المطاف يبيّن التاريخ شامعاً شامعاً على مزاوله الإنسان لمن قدرة او خيلة، ومن بين هذه المهن التي يتربصها التاريخ مهنة المثقف.

تعتبر من المثقفين لا يحترفون بانهم اصحاب مهنة، وهذا الاختيار يعن سره من خلال عدد من المواقف والتصريحات والتفسيرات التي تحمل في بطنها وفي سطحها ان الثقافة ليست مهنة، ومهنة الثقافة لا تعني الحد من قيمة الثقافة، بل تمنحها قوة الحضور وسط المجتمعات، خاصة تلك التي تفتقد الى الحرية والحوار، مثل مجتمعاتنا العربية.

لقد بقيت مجتمعاتنا العربية محصورة في فهمها للعمل الثقافي، وبقي دور المثقف فيها هامشياً لانه بلا حدود تصعد على خريطة العمل المادي، وان تحقق وان منح مثقف ما دوراً ما في بلداننا فإنه يكون دوراً هامشياً مرتفعاً، مشهوراً بغالبية تدفع بفعل الثقافي داخل المثقف الى ان يكون اذنباً مسطحاً متكللاً على سلطة المجتمع او سلطة النظام او سلطة الدين، وفي كل الاتكافات هذه، يفقد المثقف دوره ومبادئه وحيويته، وينصاع لما هو لحظي وطارئ.

ان الشعور بحاجة المجتمعات العربية الى مهنة الثقافة، ليس ابن هذه اللحظة المنكمسة في تاريخنا، انه شعور يمتد بعيداً في زمننا العربي.

في الماضي كنا نعتبر عمل الشاعر العربي عملاً رسولياً، لا يحق له ان يفرط في سموه والزاله الى مهابت العادي في الحياة ووضعه في مصاف المادي، وكذلك اعتبرنا اعمال القوالين والخطباء والفقهاء والحكماء وما يشبهونهم في هذا المدي، رغم ما كان يكن لهذه الطبقة من العاملين في الثقافة من ازدهار وحظ من قيمهم على المستوى الاجتماعي.

بقي هذا الاعتبار مستمسكاً لقنوية الحالة العربية المتضخمة وغير القادرة على صناعة نهوض حقيقي في حياة مجتمعاتنا، وبقي المثقف مهما كان لونه وشكله وصلته بالسلطات القارة في حياتنا صاحب دور هامشي، غير الفاعل. ينظر اليه باعتباره جانباً اعطيت من هنا ومن هناك، ومقتولا لا يبحث عن تقبته وغير قادر على صناعة شيء مفيد لمجتمعه، الامر الذي خلق في هذا الوسط فلتات من العاملين في الثقافة بكافة اشكالها همهم الاول والاخير هو الاستزراق من وراء ما ينتجونه او يمارسونه من ادوار تغلب على فاعليتهم كمثقفين يسمون الى اذارة العالم برواهم وافكارهم ولطماتهم.

ولكي يتزّن المجتمع، اي مجتمع، لا بد من مثقفين يقفون في كفة مقابلة لصياغة قوانينه ورواه وقيمه وتصويراته، والمجتمعات العربية احوح ما تكون في هذه اللحظة المغورة بتامة بالنسبة عن مستواها الطبيعي، الى مثقف يستمد مكافئة من كونه مثقفاً يستغل في الثقافة ضمن قوانينها التوزيعية، متخصصاً في مجال اشتغال، وقادراً على استنباط طاقة حيوية من هذا الاشتغال يوظفها في مجتمعه ويصمد بها الى مناطق توصوية ونهضوية عالية.

ومهنة عمل المثقف في مجتمعنا العربي هي الخطوة الأكثر اتساقاً مع حالتنا الراهنة من التردّي، خاصة وان بوادر كثيرة بدأت تتحقق في هذا المضمار لكن دون ان تحقق مزاوله فعلية لمهنة الثقافة.

الأخيرة.

ولد ديفيد هارست عام ١٩٤٢ في بلدة بوفي تروسي، في ديفونشاير ببريطانيا. كان أبوه عامل بناء. درس في مدرسة الشير هنري هلويد في أيلزهريري، وبعد أن غادرها عمل بائع كتب لمشر سنوات في البلدة. أثناء ذلك الوقت نشر ثلاثة من مجاميع الشعر، وتزوج ورزق بثلاثة أطفال. وبعد أن ترك مجال بيع الكتب، انضم إلى دار نشر (ABP). ثم انتقل إلى لندن وأصبح مدير تحرير في دار نشر (Arrow). ومن هناك انتقل إلى دار نشر "أنديرو دوتش" قبل أن يؤسس دار النشر الخاصة به "سينغتون هاوس". وبعد ١٢ سنة في مجال النشر، قرر ديفيد اختيار الكتابة مهنة له.

روايته المثيرة الأولى "برلمان الغراب" كتبها تحت اسم جاك كيرتيس، ونشرت عام ١٩٩٠. وفي الوقت نفسه طلب من ديفيد أن يكتب نصاً لأوبرا الشير هاريسون بيرتوسيل غرايان. وقد عُرضت في دار الأوبرا الملكية، وفي عام ١٩٨٩، تزوج ديفيد المطلعة جوليا واتسون، وأنجبا طفلة. كان هارست مهتماً بالهوسات بطريقة أو بأخرى لمدة سنوات منذ أن عانى أصدقاؤه الهوسيون من حصار سراييفو. وقد قام هو وزوجته بإداه "حُزن سراييفو" في العديد من المهرجانات الأدبية، وقام هو بقراءة ترجماته الإنجليزية لفصائد غوران سيميتش في مهرجان الشعر الدولي في ساوث بانك بلندن، وقد تم بث قرأته عبر الإذاعة.

وتتضمن أعمال هارست الشعرية عدة مجموعات شعرية منها: "بلاد عنيفة" (١٩٩٨)، "السيد بنش" (١٩٨٤)، "أخبار من الجبهة" (١٩٩٢)، "فكرة طائر عن الطهيوان" (١٩٩٨)، "زواج" (٢٠٠٢)، إلى جانب "الجحفل" التي فازت بالجائزة هذا العام، وهناك رواياته التشويقية التي كتبها تحت اسم جاك كيرتيس مثل "برلمان الغراب" و"أبناء الصبح" و"الرايا تقتل" و"المترقب". بالإضافة إلى كتاباته في المسرح الموسيقي.

في مقابلة أجريت معه قبل ثلاث سنوات، أشار محاوره إلى أصداء "إليوتية" في شعره (نسبة إلى ت. س. إليوت) فقال هارست: "أعتقد أن هذه التأثيرات تمت أرضية. لم أع أبدأ أي تأثير لإليوت في عملي، مع أنه كان بالتأكيد مؤثراً في الطريقة التي كنت أنظر بها إلى الشعر الحديث عندما كنت مراهقاً. هو كان الرجل الذي غيّر كل شيء. لم أحظ بتعليم رسمي، لذا كان لدي -كشخص ذاتي التعليم- نقص في المرجعيات الـإليوتية؛ وهذا نوع من البراعة لا أوصي به. لذلك السبب، بدأ لي بأن الحداثة قد حدثت منذ فترة قصيرة قطعاً، اليوم الذي استيقظ فيه بيكاسو وقرر التخلص من المنظور - اليوم الذي كتب فيه إليوت السطر الثالث من قصيدة بروفرهوك - بدأ لي وكان كان

ديفيد هارست: لا أريدُ من الشعر شيئاً بل هو يريدُ مني الكثير

ترجمة: مروان حمدان

منح جائزة "فوروارد" البريطانية لأفضل مجموعة شعرية هذه السنة (في تشرين الأول) - وهي من أرفع الجوائز الشعرية في بريطانيا - إلى الشاعر ديفيد هارست عن مجموعته الشعرية الجديدة "الجحفل" والتي تتركز على رؤيته المعاصرة لشعر الحرب.

هارست، الذي كان اسمه ضمن القائمة المصغرة للمرشحين للفوز بجائزة فوروارد عام ٢٠٠٢ عن مجموعته السابقة "زواج"، هو شخصية مشهورة في المشهد الشعري البريطاني، يتضمن رصيده تسع مجموعات، وثلاث جوائز

عديدة تعمل على مدى سنوات طويلة، كما التحبب لزمالة الجمعية الملكية للأدب عام ٢٠٠٠. وبالإضافة إلى إيداعه الشعري، قام هارست بترجمة أعمال الشاعسر اليوسني غوران سيميتش إلى اللغة الإنجليزية، واشترك مع ماريو سوسكو في تحرير مختارات أدبية من الشعر البريطاني والشعر الأيرلندي تحت إشراف اتحاد كتاب سراييفو. وتأسس قصائده في "الجحفل" على تقارير من ميدان حرب بدون اسم ويستخدمها هارست لتعصري فكرة الصراع، وأنصاره وضحاياها، وتناجحه.



جيكفكز، وجون ستامرز، الذي حصل على جائزة فوروارد لأفضل مجموعة شعرية أولى عام ٢٠٠١. وقد قال تيم دي: رئيس لجنة تحكيم الجائزة، أن المحكمين "أثروا" من قبل مجموعة هارست "الاستثنائية... التي تنظر بدون تلوهف جنسي إلى الرعب اللا محدود للحرب والتي نفتار نصيحاتنا"، ومضى وصف المجموعة بأنها "قنناً أحد أكثر كتب الشعر إنتاجاً خلال السنوات

ويقره بالجائزة، يكون هارست انتصر بعد مناقشة متينة داخل قائمة قصيرة للمرشحين ثم اعتبارها عموماً إحدى أقوى القوائم منذ سنوات. لقد شاركه في القائمة ليس أوزوالد، التي جاءت آخر مجموعة شعرية لها "الغابات... الخ" متعلقة لقصيدتها الشهيرة التي فازت بجائزة ت. س. إليوت، بالإضافة إلى جون بيرنسديد، وثالث مسرر ملحق التليمنز الأدبي الآن

David Harsent
A Bird's Idea of Flight



بالفة.

هاتان الفكرتان تبدوان متشابهتان لكنهما مختلفتان جداً، فإحدهما لها علاقة بالأس الذين لا يقرأون الشعر، وليس لديهم اهتمام بالشعر، لكنهم يشعرون بأنهم يستطيعون التعلق على الشعر كجزء من نقاش أكثر عمومية بخصوص المجتمع والفنون وقضية الإيصال. يبدو أنهم يؤمنون أن أي قصيدة يجب أن تلتهج منمافاً بنظرة خاطفة، وإذا هي لم تفعل ذلك، فيميلون إلى الاستغناء ككلمة "تخيوية" التي يُساء استخدامها كثيراً (وفي هذا السياق هي بلا معنى بشكل كبير). أما الفكرة الثانية فهي جزء من حرب نقدية بين من يُستون شعري اللغة، أو الظالمون المكتسبين الآخرين، والشعراء الذين يتم اعتيبارهم بالخطأ شعراء (تقليديين).

ويرى هارست أن "جزءاً من المشكلة بخصوص الفكرة الأولى، الفنية الاجتماعية، هو أن الشعر ذوق إقليمية ويبدو وكأن هناك ازدياداً صعباً مبروفاً بتلك الفكرة. والاقتراح بأن الشعر يحتاج إلى إيجاد طريقة للوصول إلى الناس هو أمر قديم أساساً. وقد يبدو العكس صحيحاً، لكن ذلك قضية ثريوية. صلت في مسرح موسيقي ومناظرة الموقف نفسه تجاه الأوبرا: إنها تخيوية، وبعيدة عن الناس. هذا ليس صحيحاً. الأوبرا، مثل الشعر، هي نادر يمكن لأي شخص أن يندمج إليه. إنها بعيدة عن كونها لا يمكن الوصول إليها، إنها على عتبة الباب."

ويرفض هارست فكرة المسمي وراء الجمهور في كتابة الشعر، يقول: "مؤخراً، قرأت مقالة لتأثير بريطلتي يقترح بأن الشعر سوف يعمل مدداً أكبر من الناس لو تخفف من الهيمنة الذكورية ولو كان تصميم الكتاب الشعري أقل صرامة. ويبدو أيضاً أنه يقترح (باعتبار من قصيدة مخفية كان نشرها مؤخراً بنفسه، بالطبع) بأن الشعر

أول أمس، كانت لدي تلك الصورة المثقلة للجورجين، يتسكعون في دراساتهم المخططة ككتاب، يتحرون عن تغيير لثرائي مفاجئ، تنقيير شكري في القفس، وينظرون للأعلى منذهلين، لكنهم لم يدركوا أن الهزة التي كانوا يحسون بها ما هي إلا هزة ما بعد صدمة سقوط معظم إمبراطوريتهم في البحر. هذه لم تكن صورة دقيقة، بالطبع. أولاً، لأنها أهملت شعر الحروب، وهو شعر لم أكن لأقرأ شيئاً منه في ذلك الوقت. ولم يحدث إلا لاحقاً أن بدأت بحساب الفترة الزمنية، أو بالأحرى، القراءة ضمن الفترة الزمنية.

ويضيف هارست: "هذا كان في عامي 1958 و1959. كنت أعمل في مكتبة لبيع الكتب، وكان يعمل هناك أيضاً رجل في أوائل الستينيات من عمره، وكان قارئاً عظيماً للشعر، لكن نفسه من "فليكر" و"داوسون" كانت لا تزال، بمعنى استماري، بجانب سريره. لقد جثت من أسرة تنتمي إلى الطبقة العاملة، وهو كان الشخص الوحيد، ممن انتبهتهم، الذي كان يحب الشعر أيضاً. ونتيجة لصدائنا، كنت أقرأ "الطريق الذي إلى سمرقند" و"كم أمد كما كنت..." في الوقت نفسه الذي كنت أقرأ فيه "الأرض الهباب" وأعمال التوسويين. قرأت إليوت كما لو كان جديداً. بالطبع، كان لا يزال جديداً بالنسبة "البووندي"، وفي أي حال من الأحوال، كيف يمكن لشعر أن يقرأ بخلاف تلك الطريقة؟ كانت وجهة نظري الثريوية والماصرة حول التاريخ الأدبي، ثماني أن أتد هيز وتوم غان كانا يجتهدان لاتباع خط إليوت.

ويشير هارست إلى أن بودلير كان أحد الأوائل الذين تأثر بهم: "كان مسيحي في المكتبة نصف فرنسي وأمنشي العديد من السنوات في ترجمة أذهار الشر" إلى نوع من إنجليزية مميزة، لأنه أحد المؤثرات القوية الأولى (مع أن ذلك لم يكن في الأسلوب، بالطبع) كان بودلير. ابتوهجت بفكرة متناقض فلسفي مع عنيتية خالصة... لاحقاً، بدأت أهم القليل من عبقريه بودلير."

وبينما يظهر محاوره إلى الصفاء اللغوي في أعماله وإخراجه الشديد للغة، وللاتصال عبر اللغة، على خلاف الكثير من الشعراء المعاصر الذي يعتمد بشدة على تحدي الحس العام، وتحتي فهم القارئ، حيث الكلمة لا تكون مشفرة بل ملقوية، من أجل أن تمنع أي وصول سهل إلى معنى واضح، يقول هارست أن جعل "الشعر الشعراء" هو شبكة معقدة. إذ تم الخلط بين فكرتين: الأولى، أنه يتم اعتبار الشعر متفراً لأنه يستعمل لغة مشفرة، والثانية، أن الشعر يُشجع في كونه متفراً ويستعمل لغة مشفرة كسباج يصعب به، لذا أخمن أننا نعرف بأن المشكلة لها علاقة

يجب أن يكون أكثر إلهاً وبساطة، حتى أنه يستخدم شعار أدريان ميتشيل الردي: يعمل أكثر الناس أكثر الشعر لأن أكثر الشعر يعمل أكثر الناس. هذا النوع من الهراء المادي للشاشة والذي يُبهرج الجمهور هو في الحقيقة مجموع على الشعر. (إنه مقبوت لدرجة أكبر في هذه الحالة كونه أتناهاً). لا يجب أن يمنع أحد مصداقية لفكرة التي تقول بأن الجمهور يمكن اكتسابه من خلال إظهاره -بالقوة- قصيدة مصنوعة حسب الطلب. إن الفكرة الكاملة للمسمي وراء الجمهور تمنع متعدي الحفلات أو منراء التلفزيون، ومهمة الشاعر هي أن يقدم أفضل ما عنده ونشره. أما فكرة الظالمية فهي مختلفة. وهذا ليس مكاناً لنش هجوم على شعراء اللغة، لكنني، عموماً، أعطيهم

الدمى. عندما يستخدم هارست القافية في قصائده، فإنها تكون رصينة وغير كاملة في أغلب الأحيان، مما يجعل القصائد جذابة بدرجة أكبر. براعته تكمن في الصورة الشعرية الباشرة، وهنا يمكن التناقض. قصوره الشعرية واضحة، غير أن معناها لا يكون بذلك الواضح. ومثل أي شاعر جيد، هارست شاعر غير مباشر. كيف يرى هذه اللامباشرة، وهو لا يستخدمها مثلاً يستخدمها محاصرو (خلط الحواس، واستخدام ذواف مستهيرة مستهيرة وغيره)؟

يقول في هذا الشأن: "أحب شبه القافية الموسيقاها. في القلب، هي تأتي إلي، أحب الطريقة التي تساهم فيها القافية، أو القافية الخفية، في الطريقة التي تعمل بها القصيدة: أي الطريقة التي تتطور بها. أحب الاتجاهات التي تقودني إليها. أما بالنسبة إلى الصورة: فهي الأغلب لا تبدأ قصائدي أبداً بفكرة: إنها تبدأ بصورة، في كثير من الأحيان تصاد مع عبارة أو اثنين مختصين وتواصل زلزال الكلمات عندما أبدا العمل عليها. وأمنشي في القصيدة بشكل غريزي أكثر من كونه مخططاً له؛ لا أستطيع تخيل البدء بصيغة القصيدة أو بنوع من التراكيب المحددة مسلفاً (هذا لا يعني، بالطبع، القول أنني أبدا دون أن يكون لدي موضوع). لا أريد التحدث عن "الشعر العضوي" لأنه أمر مُضلل، فهو قريب جداً إلى الفكرة المسطوية التي تعتبر الشاعر مجرد أداة توصيل. لربما كان الأمر يتعلق أكثر بمسألة المسمي من الاتجاهين ممّا. ساكون مرتاباً جداً من أي شخص يمكنه أن يصف طرق في التناكف بين القصيدة. لربما أبداً لا أستطيع الإجابة عن سؤال حول اللامباشرة على نحو مباشر. أعتقد أن للامر علاقة بقوة

الامر في الشعر الحديث



الصورة والطريقة التي تقوم فيها الصورة بتقديم الإحساس الحكائي، لتكتفي إذا ما توغلت بعمداً جداً في هذا الموضوع فصبأها بالظهور مثل شاعر رمزي قديم .

إن مصيبي قصائده يكون عادة بادرة أو حادثة صغيرة، يتم إحاطتها بمسكولوجية الصوت الشعري، يستخدم هارست الشخصيات، ولا يقدم امتزاجاته، وهذا يجعل من المستحيل الفصل بين حياته وشعره، فكيف يرى هو حياته؟ يقول هارست:

"ولدت لأسرة من الطبقة العاملة، وعشنا في منطقة إسكانات، كان أبي عامل بناء، وعندما ولدت، كان تعرض هو للقصص في الصحراء الغربية، فذهب إلى مدارس ما بعد الحرب الصينية والمغربية، ولم يكن لدى

أي منها تخصص في المواضيع التقنية، التي لم أكن أعرف عنها شيئاً ولم أكن أهتم لها. كان المعلمون شهر مؤمكين وعدائين جداً، وكان المدير مهرجاً فقط، عندما كنت في العشرينيات من عمري، ذكر لي شخص ما بأنه كاد يموت (في تلك المدارس)، أما أنا فتذكرت شعوري بالانتشاء، إن هذا المزيج من الإسكانات والدراس والمعلمين القسما كان يعني بأنني عرفت كيف أقاتل، ولاحقاً، تعلمت كيف أتحبب القتال.

لا أستطيع تذكر وقت لم أكتب فيه. القطعة الأولى التي اعتبرتها "قطعة" - من تاليفي - كانت قصة كتبته في المدرسة عندما كنت في السادسة من عمري، أتذكر أنني سلمتها إلى المعلمة مع شعور واضح بأنما كنت مهذبة إليها، كنت أقرأ في كل وقت، كنت أقرأ وأنا أنظف أسناني، كنت أقرأ وأنا ألبس كرة القدم؛ كنت أقرأ في نومي، فطائر الملاحظات كانت أملاً قبيحاً، نظيفة، ملاحظة مسطرة ذات نظرية لا تقاوم، ما زلت لا أستطيع التصور بجانب مكتبة قرقمائية دون الدخول، بحثاً عن دفتر الملاحظات التالي.

تركت المدرسة عندما كنت في السادسة عشرة، وحصلت على عمل في مكتبة، وبينما كنت هناك بدأت بنشر القصائد في المجلات، وهذا قادني إلى صداقة مع يان هاميلتون، وهو شاعر لطيف ومحرر مجلتيين صغيرتين مؤثرتين جداً: "ريفيو" و"توبو ريفيو". كان يان عالماً هائلاً في حياته؛ نشر أعماله (إلى جانب أعمال الآخرين، بالطبع)، أعطاني عملاً لكتابة مراجعات الكتب في ملحق التلاميذ الأدبي، وعرض مخطوطتي الأولى على جون ستولويدي في دار نشر جامعة أكسفورد، الذي قام بنشرها (وقد نشرت لي في هذه الفترة عامين خسران مجموعات إلى جانب قصائد

المدى



يجيب هارست على هذا التساؤل قائلاً: "إن كلمة سمع تصمتني، أوافق على أن بعض أعمالي المبكرة قد تجد جيد الصنعة قليلاً. أخبرني شخص ما ذات مرة أن مسطوري الشعرية كانت خالية من الموهب، وأنا اعتبرت ذلك نقداً (مع أنه لم يكن كذلك)، مجموعاتي الأخيرتان - أي "فكرة طائر حول الطيران" و"زواج" - تشكلان علامة مهمة في الابتعاد عن كتبي الأخرى مثل "المتد بنش" و"أخبار من الجبهة"، ليس لي موقف من تلك الكتب السابقة - فهي جزء من رحلة وأنا لا أزال مسافراً - لكن في المجموعتين الأخيرتين، هناك تهيئ كبير في الاتجاه.

لم أعرف أن ذلك مسيحي؛ وهو لم يكن نتيجة أي استياء جذري مما مضى من قبل، أو رغبة أو رغبة للبحث عن اتجاه جديد، لكنني كنت قلقاً، كنت أبحث عن هذا مع يان هاميلتون عندما كنا نتناول الطعام في أحد الأيام، فقال لي "حاول أن تجعل مسطورك الشعرية أطول". وذلك كان كل ما في الأمر. لا أعرف ما الذي كان يراه أو يحدس به، لكنه أثبت أنه مسألة حاسمة، فحتمت ذلك، أجعل مسطورك أطول، فحتمت ذلك، وكانت النتيجة "فكرة طائر حول الطيران".

إذا كنت تعمل ما كان إليوت يعمل به، فإن ذلك يعني مسيحيته مسروراً، أعتقد بأن عملي في حفل المسرح الموسيقي منحتي القدرة على الحوار؛ تستخدم قصصهم حديثاً مباشراً إلى حد كبير، أستطيع أن أرى بأن قصائدي تقترب من الخطاب في أغلب الأحيان؛ بمعنى أن الصوت يصدر في رسالة...

أعتقد أنه من الخطير تصنيف نتاج الفرد بمصطلحات عامة مثل (ما بعد حداثي)، على الأقل لأن ما بعد الحداثة قد رسخت مثل هذه الفوضى والتشوش، لربما لم تعلم أبداً درس الحداثة بشكل صحيح، ولهذا فإن الناس ما زالوا يلقون بشأن الشعر (الحديث) والموسيقى (الحديثة) بعد قرن تقريباً من الحدث...

إن التقاد في بريطانيا يحاولون بشكل دائم (مثلما هو حال التقاد دائماً) نسبة الشعراء إلى مدارس أدبية، لكنه من الملاحظ أن الأسماء التي يتم مبالغة على تلك المدارس يخترعها التقاد بأنفسهم دوماً، أما الجامعات الشعرية، إذا ما وجدت، فهي في أغلب الأحيان ذات علاقة بالجغرافيا... (مصادم الترجمة؛ بيثريلي ليرششر فيستفال، الغارديان، أيديا فيانو)

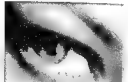
مفتاتر: مجموعاتي الأخيرة نشرتها دار (Faber & Faber). وبقي يان أيضاً صديقاً مقرباً حتى موته المفاجيء.

نشرت مجموعتي الأولى "بلاد عنيفة"، وأنا لا أزال أعمل في المكتبة، واستلمت منصة مجلس الفنون بعد ذلك بقليل، هذا مكنتني من ترك العمل فترة من الزمن. بعد سنة، نفذ المال وحصلت على وظيفة في مجال النشر. وللمقعد التالي أو أكثر، ادعت أنني رجل أعمال، في الحقيقة، كنت محرراً... أصبح العمل قبيحاً جداً، وصارت كتاباتي تتنافس، لذا استقلت، وتخلت عن سيارة اليو إم دبليو وحساب النفقات، وكتبت رواية جريمة "حول المضاربة"، وبنس الوقت تماماً، طلب مني هاريسون بيرويسل التعاون معه في أوبرا لدان الأوبرا الملكية، كان وقتاً مليئاً بالانشغال، منذ ذلك الحين، وقُررت لي كتابة رواية جريمة واحدة كل سنة المال للمضي في طريقي وأصبح لدي وقت أكثر بكثير من أجل الشعر.

أما بخصوص التفاسيل الأخرى... أعيش في لندن مع زوجتي الثانية، وهي مثقلة، ولدينا ابنة... وعندي ثلاثة أطفال من زواجي الأول. تسألني ماذا أريد من الشعر، الجواب هو: لا شيء، يبدو أن الشعر يريد الكثير مني تماماً، وذلك هو ما يجب أن يكون عليه الأمر.

وبينما تمنع مسطور هارست الشعرية لإحساس بالخطاب (وقد حاول إليوت بجهد الوصول إلى ذلك ولكنه لم ينجح)، لا أن قصائده أيضاً تضع جراً من السمو، وهو أمر موجود لدى إليوت لولا أن هارست يتغادي "شعره" بحت. إنه يقوم بما كان إليوت يعلم القيام به، فإني يضمه ذلك؟ وما هو الاختلاف بينه وبين الشعراء المعاصرين الآخرين؟

* شاعر ومترجم ازدي



النشر الرقمي والنشر الورقي

إن الكتابة في العصر الرقمي الجديد تحتاج إلى وسيلة جديدة لاحتواء المعنى، وهذه الوسيلة يجب أن تأتي من داخل وسائل هذا العصر، فلا يمكن أن تعبر عن معنى عصر ما من غير استخدام نفس وسائله، وهنا فإن النشر الرقمي سواء من خلال شبكة الانترنت أو الأقراص المدمجة أو الكتاب الإلكتروني هي الأقدر للتعبير عن العصر الرقمي الذي نعيش فيه، فكما كانت الكتابة على الحجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الحجري، وكما كانت الكتابة باستخدام الورق وسيلة التعبير عن معنى العصر الزراعي، وكما كان الكتاب الورقي المصنوع وسيلة التعبير عن العصر الصناعي، فإن النشر الرقمي بطرقه المختلفة هو وسيلة التعبير المنطقية عن العصر الرقمي الذي نعيش فيه. لكل زمان طرقته ولكل زمان معناه ووسائله.

وفي الحقيقة فإن النشر الرقمي يضع حلولاً عملية لمحد كبير من المشاكل التي كانت تترافق مع الكتاب الورقي، من ذلك مشاكل الطباعة والنشر والتوزيع والرقابة وفلاذ الثمن والحجم.

فرحلة صناعة الكتاب في وطننا العربي كما في غيره من بلدان العالم تبدأ بفعل الكتابة ثم تمر بمرحلة البحث عن ناشر، وهذا الأخير تاجر لا يهمه سوى الربح المادي في أغلب الأحيان وفي الغالب الأعم فإن هذا الناشر يطلب مبلغاً من المال يساوي تكاليف الطباعة والنشر ليضمن عدم الخسارة المادية على الأقل، ويعد هذه المرحلة تأتي عملية الطباعة ثم مشاكل التوزيع وهي كثيرة في عالمنا العربي الذي يفتقد إلى دور نشر قومية تقوم بتوزيع الكتاب إلى كافة أرجاء الوطن الكبير والعالم، بحيث إن كاتباً يكتب كتابه في قطر ما من أقطار الوطن العربي لا يصل كتابه إلى قطر آخر، وهنا تبرز إشكالية محدودة المعرفة وتوزيعها إن القارئ المغربي مثلاً لا يستطيع التعرف على ما يكتبه زميله الأردني أو السوري وهلم جرأً، وهناك شبه جهل بين الكتاب بعضهم ببعض، هذا على مستوى الوسط الثقافي العربي فكيف بالأوساط الجماهيرية والشعبية التي تعاني جهلاً يكاد يكون مطلقاً بكل ما يكتب وينبع، وهذه مشكلة كبيرة، فالفعل الكتابي يتوجه إلى جمهور مفترض، وهذا الجمهور بالنسبة للكتاب العربي هو القارئ العربي، ولكن هذا القارئ لا يصله الكتاب وإذا وصله فهو ذو ثمن مرتفع لا يستطيع هذا القارئ المشتري شراءه، فمسر الكتاب الورقي مرتفع بكل المقاييس مغايرة بمستوى دخل المواطن العربي.

وهناك أيضاً مشكلة الحيز فمكتبة البيت العادي قد لا تتسع لأكثر من بضعة عشرات أو مئات من الكتب بينما يمكن تخزين مكتبة كاملة في كتاب رقمي واحد.

أما إذا جئنا إلى مشكلة الرقابة الكهنتوتية التي تمارس ضد الكتاب الورقي من قبل كافة السلطات سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية فإن الكلام عنها يطول، ولكن يكفي الكاتب احتشاقاً شعوره بأن كلماته معدودة عليه لا كتابة بدون حرية، ولا إبداع بدون حرية، ولا معرفة بدون حرية، ولكن الكاتب العربي المحصور في الكتابة الورقية يجد نفسه مقيداً بألف قيد ولقيد، فاي إبداع وأية كتابة ستأتي من هكذا كاتب؟

ما إن تبدأ عملية الكتابة كفعل خلاق حتى يضع الكاتب نصب عينيه الرقيب، يكون الرقيب مطلاً على الورقة، خائفاً لها، فإذا تحرر الكاتب من هذا الهاجس وكتب كما يحب ويشتهي فإن دوائر الرقابة له بأجرصاء، فلا يمكن أن يسمح بنشر كتاب في أية بقعة من هذا الوطن من قهر أن تمر على مقبس الرقيب، ذلك الذي يقص قلبك قبل أن يقص كلماتك، وأسألوا أي صانع وكاتب في هذا الوطن وسيروني لكم مشيرات القصص المضحكة المبكية من الرقيب ومقصه الرقيب.

إن النشر الرقمي يقدم حلولاً لكل هذه المشاكل، فلنصاورة بمستجيبة في جالته النشر الرقمي، فلا يمكن جمع المنشور بقوار إدراي من الأسواق وهو بطريقة نشر عابرة للقارات والحيطات يوفي فرصاً أكبر بكثير للتداول المعرفة في مواجهة الثورة العلمية للتوزيع الورقي فضلاً عن محدودية هذا التوزيع، ولا يوجد هناك ناشر لا تهجم كتابتك ويمنعك من النشر، بل هو حارس بيتك وبين قرارك وتحريرك، فكيف يمكن أن يكون الناشر قادراً على الوصول إلى كافة أرجاء الوطن من غير دور نشر قومية أو وطنية، كما يتيح للنشر الرقمي استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر ومن غير تعقيد ولا جسر، فحدك خيالك المعرفي والخيال، والعرفي لا حد له.

رواي ارمني

sanaajleh@yahoo.com

وخلافاً للانطباع السائد عن إكثار الريمي من الحديث عن تجربته الروائية وعن جهود جيل الستينات الذي يلتزم إليه في تطوير تقنيات القصة القصيرة في المراق بنقلة نوعية، فإنه في هذين الكتابين لم يتحدث عن نفسه أولاً وبالذات، بل ثانياً وبالعرض، كما يقول المناطقة، على الرغم من أن الكتابين هما من كتب السيرة، كما هو مصرح به في عتبات النص من كالمنوان، والمنوان الفرعي، والمقدمة، وكلمة الناشر على الغلاف الخارجي الخلفي.

ويبدو لي أن السر في ذلك (أعني حديثه عن غيره أساساً) يكمن في حقيقتين ثابتتين من شخصية الريمي الإنسان:

الأولى: إن الريمي مولع في تشييد علاقات الصداقة مع الآخرين، ومعرفة أحوالهم، وتبني أخبارهم، والتحدث معهم وعلمهم. وهذه السجية الشخصية أهلتته إلى جانب مؤهلاته الفكرية الأخرى. للعمل مستشاراً ثقافياً في سفارة العراق في بيروت، هونوس، هوبروت مرة ثانية. فهو دبلوماسي بمعنى لطف الماشرة والفدرة على كسب الأصدقاء بيسر.

الثانية: إن الريمي هو "مجنون القصة" كما لقبه القصاص العراقي المتميز عبد الستار ناصر. صحيح أنه راود الرسم والمقالة والمذكرات، ولكن حبه الأول والآخر هو السرد، قصة ورواية، فهو عاشق للسرد، وآله إليه، مدمن عليه.

ويتضمن السرد - إلى جانب الخيال - كثيراً من الحقيقة، وقول الحقيقة والتصریح بها - خاصة في مقالاته - أكسبها كثيراً من الأعداء، وهذا هو التناقض في شخصيته: هالدبلوماسي فيه يكسب الأصدقاء، ورجل الفكر الجري فيه الذي يصرح بما يعتقد وينافع عنه، يُكره ضده عدداً من المناوئين والأعداء.

بهاتين الحقيقتين المتلازمتين في شخصيته، محبة الآخرين وعشق السرد، نستطيع أن نجيب عن سؤالين:

الأول، لماذا أصبح كتابه "من ذاكرة تلك الأيام، سيرة أدبية" بمنزلة سيرة الأدب المعاصر وليس سيرة أدبية شخصية، ولماذا صار كتابه "آية حياة" هي سيرة البدايات وصفاً صريحاً

بينما يرتفع

الروائي قمة الإنترنتولوليا

قراءة في "آية حياة هي؟"

لعبد الرحمن مجيد الربيعي (١)

د. علي القاسمي

"يخبرني" إلى أن الطفولة جميلة. مهما كانت وطأة الحياة على أسرها ومن ثم علينا، مهما احتجنا وحلمنا وأردنا ولم نحصل على شيء. وسر جمال الطفولة في كونها التعتدت كثيراً، وتساقطت عنها كل التشوهات والتجاعيد والغباب هببت صاهية مذبة عطرة، لا نشم منها إلا صبق البراءة وشذاها اللذيذ". (عبد الرحمن مجيد الربيعي (٢)



عندما أصدر الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي كتابه "من ذاكرة تلك الأيام، سيرة أدبية" (٢)، فإنه لم يكتب في حقيقة الأمر - مذكراته أو ذكرياته أو سيرته الأدبية، كما يوحي العنوان، وإنما دون سيرة الأدب العربي المعاصر، كما يتجلى ذلك في دراسة مسابقة (٤). وعندما نشر الريمي مؤخراً كتابه "آية حياة هي؟"، سيرة البدايات، فإنه لم يفتن فيه سيرته الذاتية في طفولته، وإنما كرّسه لسيرة مدينته "الناصرية" في جنوب العراق، على غرار ما فعل الروائي الراحل عبد الرحمن منيف عندما ترك لنا سيرة مدينة "عمّان" التي أمضى فيها طفولته في الثلاثينات من القرن الماضي.

جريئاً لحياة جماعة بشرية تعيش في مدينته " الناصرية"، وليس تدويناً لسيرته الذاتية؟

الثاني، لماذا يقفوناً تجنيس الكتابين المذكورين إلى تصنيفهما في عداد الروايات وليس ضمن المكتبرات ولا الذكريات ولا الميترية نعم، يمكن أن نطلق على جنسهما اسم "السيرة الروائية"، تماماً مثل السيرة الذاتية التي كتبها الروائي الأشهر أرمنت همنغواي "الوليصة المقتلة" (٥) أو سيرة شيخ الروائيين المقاربة عبد الكريم غلاب "سفر التكوين" (٦)

وصف حياة جماعة بشرية؛

في كتاب الريسمي الذي نشرته دار الآداب في بيروت مؤخراً بعنوان "أيه حياة هي؟ سيرة البدايات" يصف لنا الكاتب مدينة "الناصرية" التي أمضى فيها طفولته في الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن الماضي، لا بهيكلتها العمرانية المؤلفة من بنايات وشوارع وحدائق فحسب، وإنما كذلك، وبشكل أهم، أهلها، معتقداتهم، قيمهم، محرماتهم، عاداتهم، تقاليدهم، أعيادهم، مليوساتهم، مأكولاتهم، مشروباتهم، أدوات المطبخ والطهي لديهم، التوابل التي يستخدمونها، الحليات التي يصنعونها، أزيائهم الاجتماعية، حياتهم الجنسية، عادات الزواج لديهم، أسلوب مراسلاتهم، مفاهيمهم المتعلقة بالحياة والحب والجمال والمال وكل شيء آخر، نظرتهم إلى الموت وطريقتهم في دفن موتاهم، وجميع العناصر التي تشكل بيئتهم الثقافية.

قد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الروائي في هذا الكتاب قد اعتمد طائفة الأنثروبولوجي، فهذا الوصف هو أول ما يقوم به الأنثروبولوجي عادة في بحثه الميداني، والقارئ على صواب فيما يذهب إليه، ولتعزيز رأيه أساق بعض النصوص من الكتاب، انقرأ مثلاً عن تأسيس مدينة الناصرية، أي البشة العمرانية للجماعة البشرية موضوع الدرس:

"في عام ١٨٧٩، جبه بهنهدس الماني ليضع مخطط مدينة عصرية جديدة

اختر ناصر الأشقر حاكم المنطقة المفروض من قبل العثمانيين أن يطلق عليها اسمه "الناصرية". وكان موقع المدينة الجديدة يقع على مقربة من عاصمتي الحضارة المسمورية.. وهما "أور" غربيًا، وهي مسقط رأس إبراهيم الخليل، و"كش" جنوباً. كما أن المدينة تقع على الجهة اليسرى من نهر الفرات الخالد، إذا اعتمدنا مجراها نحو شط العرب فالخليج العربي" (ص١٨).

شالكاتب هنا يحدد موقع المدينة وتاريخ بنائها، ثم يأخذ في الصفحات اللاحقة بوصف جميع أحيائها، ومرافقها، وشوارعها، وأزقتها، وحدائقها، وجميع ما يتعلق بممراتها، حتى يشعر القارئ بأنه يراها ماثلة أمام عينيه، لنستمع إلى الكاتب وهو يصف، مثلاً، نهر الفرات الذي يمر بمدينة الناصرية، أو الذي بُنيت الناصرية على إحدى ضفتيه، وعلاقة هذا النهر بأبعاد سكان المدينة وطقوسهم ومعتقداتهم:

"كانت ضفتا الفرات ترتبطان بجسر عائم يطف على طوافات حديثة كبيرة تسمى "الطوب" ومفردها "دوب"، وكان عبوره متعة كبيرة إذ إن هناك على جانبيه ممرين للمشاة، ومن عبوره يجد نفسه وسط بساتين التخليل النوارفة والمراقبة بالخشرة الداكنة لكونها لا تمسني من العطش، ولنا في هذه البساتين طقوس، منها أن سكان المدينة يخرجون إليها مرة كل عام بمناسبة عيد نوروز وهو عيد فارسي وكرد (٧) ... كان الناس يأخذون معهم طعامهم وشرابهم وتصبح البساتين مباحة لهم، ولا يذهر في هذا اليوم إلا بيع الخس الكبير ذي القلوب الملسوفة الأوراق، والناس يأكلونه حتى تكون منتفهم الجديدة خضراء ومباركة..." (ص٢٨٢٧)

والكتاب، كما ذكرنا، يتناول طرائق الحياة وأساليب العيش لدى أهالي الناصرية، فيصف الكاتب بدقة - مثلاً - طريقة إعداد الخبز في المنازل:

"كانت ربة البيت، بعد خروج زوجها إلى عمله، تستخرج كمية من الدقيق وتبدأ بخلها بواسطة منخل خاص ثم تعجنه وتتركه يتخمر، وكانت تعود إليه

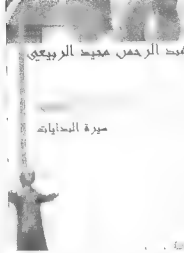
لتعيد عجنه ثانية حتى يكون مهياً للخبز. هذا في الصيف، أما في الشتاء فيتم إعداد العجين نهلاً لأنه مع البرد يحتاج لوقت طويل حتى يتخمر.. وعند الظهر تبدأ النساء بشجر التانير (جمع ثور وهي تونس الطابوقة) فتقلق النار ثم يدهي بالخفوت حتى يتحول جوف التور المصنوع من الطين إلى قطعة حمراء، آنذاك تبدأ التمسرة في إعداد الأرزقة وإلصاقها بمهارة على جدران الثور، حيث تفوح رائحة الخبز الشهية..." (ص٦٦٦).

ولا يتكفي الروائي بوصف طريقة طحن القمح، وإعداد الدقيق، وعجنه، وخبزه بالتور فقط، وإنما يمدد كذلك أنواع الخبز، وأنواع الأنواع، ويصف طريقة إعداد كل نوع منه والأدوات اللازمة لذلك والمادة المصنوعة منها ومقاساتها وكيفية استعمالها، فيقول مثلاً:

"على ذكر الخبز، هناك عدة أنواع منه، منها خبز "الطابق"، وهذا الخبز أنواع، منه خبز بطعين الأز وأخر من حبوب ذهبية صفراء تسمى "الدخن" وهي حبوب لم أجدها في أي مكان عدا العراق، شأنها شأن حبوب "الماش" الشبيهة بالقمح ولكنها أصغر وأبيض وتطبخ مع الرز تسمى الطبخة "شلة ماش" وكانت تؤكل مع الدبس (عسل الثمر).

"والطابق" مصنوع من الطين على شكل دائري يبلغ قطره أحياناً ٦٠ سنتيمتراً، ويوضع على ثلاث أظفار تسمى كل منها "المصبة" وتتصل تحت النار. ومن الأ أنواع خبز "الطابق" الخبز بالسلك، إذ إن المرأة تأتي بالسلك الصغير جداً والذي يطلق عليه اسم "الزوي". مقابلته بتونس تسمية "الزوف". ويمد أن تظفه واحدة واحدة تعجنه مع الطحين ومن ثم يوضع على "الطابق" حتى يطيب. هذا عدا خبز آخر يستعمل مع الرغيف المسدي الذي يوضع في الثور حيث يظلم اللحم المذروم مع البصل والبهارات بالخبز على وشكل المرأة على هيئة أرزقة تسمى خبز بلحم، وعند أهل الشام تسمى "اللقوش" وجمعه "مناقيش" وتقطع "مناقيش"، ولكن الفرق





عبد الرحمن مجيد الربيعي

صورة المبدأيات

"ومن الصنيع الثابتة أيضاً: "سلامي إلى كل من يسأل عنا ويمرّ عليهم". أما على غلاف الرسالة فلا بد من كتابة: "الجواب سريع سريع سريع"، وقد تكرر كلمة سريع هذه أكثر من خمس مرات، كما أن المراسل لا يلسى أن يكتب أيضاً على الغلاف: "وصوله خيراً وسروراً"، كما يضمن سامي البريد بالتحية: "تحياتي إلى سامي البريد". (ص ٩٨-٩٩) وباختصار، فإن الروائي هنا يسجل لنا طرائق تفكير وأساليب حياة جماعة بشرية، أصبح بعض هذه الطرائق وتلك الأساليب الآن في ذمة التاريخ، مثل طريقة كتابة الرسائل والأساليب اللغوية المتبعة في تحريرها، بعد أن اختفت الأمية أو كادت في تلك المدينة، وبعد أن انتشرت فيها تكنولوجيا الاتصال الحديثة من هاتف محمول وفاكس وريد إلكتروني وغيرها، بحيث يتساءل القارئ ما إذا كان الكاتب قد ترّجل عن مهوه الرواية وامتنع دابة الإنثروبولوجي، وأن كتابه هذا "آية حياة؟ سيرة البدايات" يمكن أن يُصنّف في صداد الكتابات الإنثروبولوجية أو شبه الإنثروبولوجية.

لا أحسب أن القارئ ابتعد عن الحقيقة كثيراً في تساؤله ذلك، فالإنثروبولوجيا، التي تُرجم إلى العربية بـ "علم الإنسان"، هي العلم الذي يدرس الإنسان بوصفه حيواناً ويوصفه عضواً في مجتمع، من حيث أصوله، وتطوره، وأعرافه، ومعتقداته، وتقاليده، وعاداته. وعندما تُصنّف الإنسان بالحيوان، فإننا لا نعد الإنسان هنا بالحيوان الناطق، لأن

أن الخشامي لا يُخلط مع العجّين بل يوضع على وجهه، وهناك "مناقيش" بالعلم وأخرى بالزعر،..." (ص ١٢٥، ١٢٤)

ويصف الكاتب بدقة طريقة شي السمك وتوقيته، بل حتى طريقة شق السمكة وإعدادها للشّي ووضعيتها في التور، فيقول:

"وكانت عملية شواء السمك تتم في التور، وبعد أن ينتهي إعداد الخبز. ومن عادة المراقبين أن يفتحوا السمكة من ظهرها لا من بطنها، ويبدو لي أن هذه الطريقة تحول السمك الكبير الحجم إلى ما يشبه الكتاب المفتوح، ثم تُشد السمكة طولاً وعرضاً بسفاهيد من جريد النخل فتظل مفتوحة وتوضع في التور ورأسها إلى أسفل ليكون أقرب إلى الجمر. فضيحة يتأخر عن باقي أجزاء السمكة". (ص ٦٨).

وهكذا يستمر الروائي في وصف المأكولات، وطريقة طهيها، وأنواع التوابل التي تستعمل في الطبخ، وأدوات المطبخ، وأصناف القصور والأواني والكؤوس وجميع ما يتعلق بالطبخ والأكل، وأساليبها باللهجة المراكشية، مع مرادفاتها بالعربية الفصحى أو اللهجة التونسية.

لا يكتفي الروائي بوصف مليوسات الناس وماكولاتهم ومعتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأعيادهم وألوانهم التي يهترفونها وأدق تفاصيل حياتهم، وإنما يتطرق كذلك إلى مراسلاتهم وأساليبها والمبارات النمطية المستعملة من قبلهم.

لنستمع إليه وهو يصف لنا ذلك: "وفي المدينة كان هناك صدد من الكتاب الذين يحملون معهم طاولاة كتابة صغيرة وكرسيا، وأمامهم مجموعة أوراق ودواة حبر ويجلسون قريب "السراي". جميع الدوائر الرسمية.

كانت للرسائل صيغة متشابهة، ولا ينسى باعث الرسالة أن يكتب في الأخير: "سلامي لقارئ مكتوبي". وهو لا يصرف من هو، وعلى قارئ "المكتوب" (هكذا تُسمّى الرسالة وتسمى عند البعض الآخر بالخط) أن يرد بصوت عال بعد قراءة هذا السلام، وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

إننا نرى في الرواية الإنسانية



ذلك سيكون من اختصاص علم اللغة، وإنما نحدده بالحيوان صانع الأدوات أو بالحيوان الاجتماعي، فالتحديد الأول ينطلق من الأدوات ليعمل إلى المؤسسات الاجتماعية، أما التحديد الثاني فهدأ بالملاقات الاجتماعية كي يصل إلى الأدوات والثقافة بمناها الشامل (٨).

والمقصود بالثقافة التي يدرسها ويصفها الإنثروبولوجي وغيره: مجموعة الصفات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميّز جماعة بشرية معينة وتحدد بطريقة حياتها المشتركة، وتشمل الثقافة الفنون والآداب وأساليب الحياة والقيم والتقاليد والعادات والمعتقدات، وتلعب هذه الثقافة أفراد المجتمع بطابع مميز مشترك، وتنقل من جيل إلى جيل عبر الزمن من خلال اللغة والمادات والأعراف والتقاليد والمؤسسات والهوايات (٩).

ويختلف علم الإنثروبولوجيا عن علم الاجتماع في أن الأخير يدرس الظواهر الاجتماعية بغية الوصول إلى القوانين الثابتة التي تخضع لها، كما فعل ابن خلدون، مثلاً، في "المقدمة". فالجمع من نظر علماء الاجتماع حقيقة متميزة في أفرادهم، وعلم الاجتماع يهتم بالقوانين التي تحكم حركية المجتمع والعلاقات القائمة بين مؤسساته، والموامل التي تؤثر فيها. أما علم الإنثروبولوجيا فيدرس الجماعات البشرية، خاصة الفطرية أو غير المتحضرة تقنياً، بوصفها جزءاً من الطبيعية، وهذا هو علم الإنثروبولوجيا الفيزيقي، أو من حيث كون تلك الجماعات البشرية كائنات حية ذات عقل وثقافة، وذلك هو علم الإنثروبولوجيا الثقافية، وهنا تحضرني مقولة قرأتها ذات مرة ولا أذكر قائلها، مفادها أن الإنسان بدون لغة يدرسه علماء الأحياء، والإنسان بلغة يدرسه علماء الإنثروبولوجيا، والإنسان بالكتابة يدرسه علماء الاجتماع، لأن الكتابة تتساءل على ظهور التنظيمات والمؤسسات الاجتماعية.

وسواء أكانت الإنثروبولوجيا فيزيقية أم ثقافية، فإنها بوصفها علماً حديثاً نشأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، تبنت طرائق البحث



ولذا كانت الرواية تشترك مع التاريخ في تسجيل الأحداث، مع تفاوت في الدرجة من حيث المطابقة مع الحقيقة الواقعية. فإن الرواية تشترك مع الإثنولوجيا وفي وصف الفضاء الثقافي، وطريقة حياة الأشخاص ومعتقداتهم وتقاليدهم وعاداتهم، ويستثمر الروائي ذلك الوصف في إبراز تأثير البيئة الثقافية على سلوك الأفراد - وسيبرورة أحداث الرواية، أما بطل المعطيات ويفسرها ويقارنها بمثلها لدى جماعة بشرية أخرى، فالروائي والإثنولوجي يشتركان في الوصف الاجتماعي، ولكن الروائي يبقى في القمة لتسعيه الرواية ويستكمل الوصف، أما الإثنولوجي فيهبط إلى السطح ليمتصيح الوصول إلى الأسس والوقائع، ويظهر فكره في الأعماق لكي يفسر الواقع بالباطن.

1000000 2000000 3000000 4000000 5000000 6000000 7000000 8000000 9000000 10000000

أعمال فلاسفة وجغرافيين وعلماء اجتماع ورحالة، مثل هيرودوتس، والمسعودي، وابن حوقل وابن بطوطة، وابن خلدون، والبهروني، وغيرهم. وتسمى كتاباتهم التي تناول الوصف الاجتماعي بالكتابات شبه الإثنوبولوجية، لأنها لا تشتمل على التحليل العلمي والتريكيب الذي يزودنا بقوانين يمكن تعميمها.

وتمنى الإنترنت بولجيا بإبرار التشابه
والاختلاف بين الجماعات البشرية.
والفارقة تشكل الخلقة الدائمة لكل
تجربة إنترنتولوجية. وهنا يمكن أن
نلاحظ في النصوص التي اقتطفناها
من الكتاب أن البريمي، كان يقارن بين
بيئة مجتعة "الناصرة" الثقافية التي
أضفى فيها طفولته وبين بيئة تونس
الثقافية المعاصرة، التي يعضي فيها الآن
كبولته. ولا أقول شيوخه. ولعل
السبب في اختياره هاتين البيئتين -
بالإضافة إلى أنه يعرفهما جيداً، على
إلى أنه نشر كتابه "أية حياة هي؟" بعد
حلفاء في البرديات التونسية، فكان
يتوجه بطلابه إلى القارئ التونسي
فيقرّبهم إلى الماني التي كانت سائدة في
الناصرة بما يقارنها من معان معاصرة
في البيئة التونسية، ويفسر مصطلحات
التي المراقبة بما يقابلها في اللغة
التونسية، وهكذا.

إن بناء الرواية المعماري يتألف من عناصر أساسية هي: الفضاء المكاني والزمني الذي تؤثته شخصيات روائية وتجري فيه أحداث، وكل ذلك تطوره رؤية الكاتب الفلسفية إلى الكون والوجود والحياة. ومع هذا، الرواية

العلمي الموضوعية وتسلح
الإنثروبولوجيين بجهاز منهجي، وأخذوا
يتتبعون خطوات محددة في علمهم،
أولها، رسم الصورة الأكثر تمثيلاً
للجماعة البشرية موضوع البحث، وذلك
بالقيام بدراسة ميدانية أو حقليّة هدفها
جمع المعلومات في بيئة تلك الجماعة
ذاتها، ويطلق على هذه الخطوة اسم
"التقريفيّة" أو الوصف الاجتماعي، أما
الخطوات الثانية والثالثة من الدراسة
الإنثروبولوجية فيتمحوران في التركيب
والتعميم، أي تحليل وتقسيم أوجه الشبه
والتباين بين الجماعات البشرية،
ويطلق على ذلك اسم "التوليف" (١).

إن ما نجده في كتاب " آية حياة " مسيرة البدايات من رسم للمسورة الدقيقة لمياد وأسياب عيش اللجوء البشرية التي تزرع في الكلب خلال طفولته في مدينة الناصرة، يقع في مجال الإنترغرافيا - الوصف الاجتماعي - ولا يعتمد على الإنترولوجي التي تتطلب تحليل وتفسير تلك الصور المشتركة بين الروائي والإنترولوجي، وعلى كتمانها موع بالوصف التقني. الرغم من أن عددا من النقاد المعاصرين يقللون من شأن الوصف في الروايات الجديدة، بحجة أن القارئ لا يحتاج إلى وصف مفصل للشخص والأشياء بيد أن عوخته كإنترولوجيا الصورة، إذ إن " قيمة صورة واحدة تفوق ألف كلمة " كما يقول المثل الإنجليزي، فإن الوصف يبقى من الأدات الأساسية في الدالة.

ولم يقتصر الوصف الاجتماعي على
الدواشين، فإننا نجد الكثير منهم

- (١) عبد الرحمن مجيد الربيع، *أية حيلة هي ؟ سيرة البدايات* (بيروت) دار الآداب، (٢٠٠٤)، ٤٨٥ صفحة.
- (٢) المرجع السابق، ص ٧٨٧.
- (٣) علي القاسمي، *المراق في القلب*، دراسات في حضارة العراق (بيروت) المفكر للطباعة العربية، (٢٠٠٤)، ص ١٧٧.
- (٤) عبد الرحمن مجيد الربيع، في ذكره ذلك الكتاب *سيرة جديدة ؟ تونس*، دار الماربع (٢٠٠٠)، ١٢٢ صفحة.
- (٥) سنان حيموني، *المختار*، ترجمة، علي القاسمي، (مشق) دار المعية (٢٠٠١)، ٤٨٠، (الرواية، دار المتن، ٢٠٠٤)، (الناشر: دار بيروت، ٢٠٠٥).
- (٦) عبد الكريم غلب، *سفر التنكين* (الرواية) وزارة الثقافة، (٢٠٠٠)، ٢، ص ٣٧٨-١٩٢.

يا قلبه الاعمى

• خالد أبو حمدي •

عشباً تدقّ فلا تعاند خفقت المطوي،
لا تجنح لنجمك، منتهى الأسرار،
مقروء، ومفضوح، ببرق العين
حين تجرّها الذكرى
وتهدل بالدموع الخرس، مثل الحزن
والأشجان في نوح الحمامة.
عشباً تدقّ وتحتوي، لتردني عن خفقة
شردت مع الغيم البعيد، إلى بلاد صار فيها
ملحج لوجوهنا،
جذر يعلقنا بطينتنا التي جُبلت هناك
وأودعتنا بعض طبيبتها فلا، لا لا تقولي
عابر
هذا المدلل في الحنايا الوالعات
بهاء وجهك، والصفاء،
منذ التقينا قبل هذا الطين يأخذ شكلنا
يمشي بنا،
فالعرمرمر منهن ومحسوب بما نرعا من
ورد ومن أشياء،
تخلق مستهامّة.
حسب الهوى، ألا يكون على المدى
رهن انطفاء العين، إن تعبت من التطواف
والسهر الثقيل،
فحسبها، يا عطر، يا تسبيحة الشهد المعلق في عيون الور
في شفة البراعم، في العروق الخضر، في اطلالة النواكر
ابيض، بجثلي فجر الكلام الحلو،
والنسمات تسري كلّها استحياء إن دققت،
وإن كتمت ترقق - وترتخي،

كالعُجُل في ليل العيون يغازل الأهداب، يلبسها العناق
فتستريح،
وتنظفي بالدمع نيران الملامة.
كلمتها سكنت،
كان الصمت أحياناً يجرعنا الكتابة،
كي نفور، ويختفي..
يا سيدي، يا شعر، يا مولى القصيدة،
ردني،
جمج الكلام، وأغمض العينين، عما نشتهي،
أشياءنا بهت،
ولم تبق التفاصيل الصغيرة قيد أعيننا،
نحاولها بأطراف الأصابع، كالظلال
الناهارت على الجفون وفي عروق
اليد،
كالعمر المحاصر فوق نار الوجنتين
بحجم شامة.
يا لوزة العشرين
كف الأربعين غشومة، لما تعاقرت هذه الأنفاس
إن هجم الخريف على استفاقتها،
وغرب ما تبقى من زهي العمر فوق الوجنتين، وفي الجفون
تطاولي...
انتنصف السواد من السواد، اساقطت أوراق ما هينا
من الخفقان
ثم تبهرت تحت الغطي،
عمرأ، وفجرأ ناشفاً،
الريح تكنسه ولا تبقي على الشفتين،
غير أصابع نصلت، ولم تجد الفلاض مع الندامة.
لو تنصف العين، اختلاجات الرؤى هي الروح
حين تشف، حين تفيض،
ما كنا اختنقنا بالجفون المسدلات،
ولا اختلفنا مرة بالهدب حين يرف أطول
في الفضاء،
هو لم يكن رهن الظلام
وكنت وحدي لا أرى
لما لمحت غافل البرق انبهار فيك،
أطفأ نور عيني،
كي أراك جديرة بحلاوة الإبصار لما نعتّم
الدنيا على عتمانها،

ويطل بدرك
مفرماً بالشيب يضحك،
تاركاً جواي،
دمعتها وعينها، علامة.
هو لم يكن قيد السواد، فمجمعة الألوان تشرّبها البواطن
حين نغمض عيننا، ونحيد الألوان عن شرفاتها،
كم نحن متفقان أن البحر أزرق، والسما زرقاء
والعشب الخفيف يميل أخضر أو يذوب، وفي الشرايين
الدِّمَّ ما حمراء
والكلمات أشجار تخبئ بوحنا بغصونها،
فرجاً على مرمى البكا،
نغمأ
عصافيراً، تصفق للندى والنور
والزغب المثل يستوفي تمامه.
كم نحن متفقان،
لا نخفض جناحك للقصيدة،
أول الريح انشأ بين أجنحة الهبوب،
كما الهوى،
في أول الخفقات دهم تحت طيات النعاس
يحرش الأحلام
ينبئها على أرق
تعهد أن يخون الليل كي يخفي كلامه.
كم نحن متفقان قبل ضلالتني
جفت دموعك والهديل على بياض الريش،
وانتفض الحمام
فلم أجد شجراً أحاوره على ميل الفروع
المائسات، ولم تعربش الأغصان
لكنني،
تشئت في أضلامي
فدرب الحب ما فيه استقامة.
جفّ الهديل على الفضاء،
وذي الإبراج عالية، ولي أن قصرت خطوي يدان
تلوحان فلا تبوحني بوحك العالي،
لأنحني فيك إن الملتأ أشياءني وطرت،
فألق أجنحتي يطال شراعك المنصوب
مثل الهم،
في قلبي إلى يوم القيامة.
أنا لم أكن أعمر، ولكنني تقصدت العما لأراك،



البعيدة

كاليمامة.

هو لم يكن اعمى،

كلانا لا يرى.

عينك غافلت الجروف وصالحت اهدابها،

هل تلمحي بالصمت اوراقى تنوس بحبرها؟

تتعلى الأوراق فيك فلا تردى بوحها..

غربتني

وانا الذي اسلمت نبضاتي ضلوعك ثم ارحيت

الشجون

ورحت اودعك السلامة.

يا ظبية خفت على ماعين مختلفين،

عندي بحرهما،

تطفو عليه وتقطع المرساة إنْ مُدَّ وإنْ جَزَّ.

فلا الامواج تغرقني،

ولا صنارة في القلب تشبكني

فنامي ملء هذا البحر في، تورني الاسرار منذ

كتمتها ولاثني

واستبق لي سحري

ففي كفيك تأتلف الموانئ كلها،

وعلى اشتها صنيك، داخ الليل مختصراً

ظلامه.

اقرّب من مزار العين في الاشياء،

من حُجُب الجمال اذا تكتشف سترها

هي حصتي في الحظ عمياء..

فلا تعبت بنا

عبداً تدق وانت في عقد الدماء،

من انت يا فرس الرهافة

كي تطير وتطلق الخطوات ريح مسافة،

ان رحى تقدح باشتياقك في بواكير الكرى

بين الحلاوة والمرار، تميل ميل السرو

لا تعني لعصف الشوق في جنبك هامة.

زمن حرون،

لا يوافق غفلة الاضداد،

ملح العين موقوف على الجسرات، لا يسري بنشوة ناظريك

تشوقي، وتشوقي، ما للجفون على جمارك اطبقت..

كلمتها سكنت

غازلها صممت،

فلم اصبر وعلقت الشفاء على الجبين،

فما تفشتها يداي، وكل مسامة في الوجه اجرت ماءها

دوني،

فما ابصرت غيري دونها

لكنني احسست بين اضالعي

سريت غمامة.

ذابت باوصالي ولفت كل صحرائي

* شاعر اردني



البحر



تراثك .. لامرأة القرنفل

• مصمم ترشحاتي *



- مشهد ١ -

لصديقتي..
بحر وغزلان
لأحلام التي هُرت
من التأويل والتخييل
وانسكبت وألم تشرح،
على اللهب المنزه
زورقان..
وكوكب..

وغناء يابستين
لامرأة القرنفل
قبلة.. بسطبتين
فم خرافي
وكأس من ندى..
وانا احاول..

في نعاس النار والأعشاب
ان اخفي النبلاد
واغلق الأقمار

لكن انتشارك في العذوبة لا يُحدِّد
ككيف لي..

ان احتويك
واذهل العشاق

ان جنونك الذهبي اُعلمني
واسس شموة التضاح

او قد خصلة الانهار
في لغتي.. وضيعتي

وها.. مثلي رجيم

يُنجز الفلوات في دمه
ويوغل في السؤال
وفي المجال...

- مشهد ٢ -

قبل نار..

رأيت نشيدك

لا يشبه النار

كان الحمام الذي

ينقر الياسمين بقلبي

ويهدي..

لن عائق الحب في مقلتي

سُلاف الكلام

رأيت نشيدك

يعلو بأزهار نبضي

وتيهك يستدرج البارقات

فهل امتطي

ما.. يُجذِّفُ بالشمس،

والخافقات

وايبدأ من

برزخ العطر والخمر

ام اعتلي صنفوان الدهول

واخلو الى

غابة من حليب الشرور؟

أم.. يا شاعر الطلع والزرع

ما اعذب التجرُّ

ما اعذب الموت

في أنشيات القمر..

مشهد فوق احتمالي

هل غسلته البقعة

حين رواحتها

دارت كالتيزك في دمه..؟

لن انسى

كيف النبع.. تلاشى فيها

وفرأشأ.. صار الضوء

المتناثر منها..

كانت كالاشجار المكتوبة

غامضة الغابات

سواء وضحة الريحان..

وكان كشریان

مفتوح للشمس

يعود الى خافقها

كم امسك

زقزقة الليل الماطر

في نصفها

ورما دها أزهراً موجية

فوق الورق الضام؟

كم اوقف ما لم يكتب بعد.

وعلمه ان يسجد

بين يديها؟

هل صغقته النشوة

بعد لهات البحر؟

فصار صراطاً للحب المدهش

بين سؤال الارض

وبين جواب الماء؟

* شاعر من سوريا

قد قمصاني بنائك في الوريد
واج حج الهديان....
ما عادت تعود بطيرها
حتى لك ام
والدمع في الوجنت مذ
شباكها في الفلك لاذا

أبصر بني ذبالتع

• فسان تهتموني *

ووصيف غرته بقوس الروزنام
مستيع حنطته حبابا
علقت من بلل رموشي للقفار
ورفعت للزغب المصفي
حليتي في الحب *
ربي أوجز لصحبي
زما تبدد في النواهد
صوب مشكاة الخلام
هين لنسكي في الصفيح مفازتي
لهلو موت بين أجنحة القطاة
صرفاً أهزأها حلي شفاعتي
أبصر بني ذبالت
ما دنني إلا بريقلك في السلان
نشوان من الق
بمنسأة النشيد
شبيه نهردة للأطراف
لوني في الجصاة
.....
يا حادي العيس الغريبة...

أبصر بني سماننا
لا ناي يحملني لحلمي في
البريد
لا حصنة للغير فوق مصاطبي
وحدي أرقط فضة الأفلاج
وجدا
أنزاح من ذيلي صفاء
للقصيدة خلبا
لما نزل في الرمل.....
دارت في الرحي خبيا
أبصر بني ذبالت
في الريح نزفا في الطواف
شفيف أصابع.....
نصاً يهور برمشها رهياً
مزقاً ترمم للرقيم غضاضة
الديجور
تلك مساحتي في الرمز....
مادت في السنا قصباً
ما كنت نسياً قبل هذا
كنت عتق سنابلي

لا ولنا سوؤلاً
عابق الخطوات صافي
ذرتي زهين سهاده
قلبا تعلق بالرضا
لقليل ماء قط
من بلبل نعاسي

.....
هيهات أرجعني لطيفك
في امتزاز الظل ريش نوارس
فلأ بتولاً حاسر الدمعات
غاف ي
ليتي أذيت في النسيم رشاشه
أن أنقش للبعيد بعيد
ليتي شمالة شهده
أخفوازه ل' للخصيف مداده
أي ريشه
ذرتي أحوطاً بقلبه
ما انسح من فمه
لغة تراود زفرة الأزهار
في يده

إسعد بني نحيب جدك في
الأعالي
فهذه سنة من النوم الخفيف كحزنه
وهذه عربات خضرت
وطينا نائراً
كالليل من الزميله
وهذه علاقة الأحلام
أندلساً لعبد الله صوب سمائه
لعانته في القوت
بردته البياض كصمته

* شاعر أردني

تعزل للبعيد بعيدنا
تنسى حباباً في الزقاق
وشتلة النعناع تنسى
خطوا شتاتي المكاثرة
من صياح المدرسة

تنسى ظلال أصابع في القند
مرت في الأسي أسفا
تنسى عصا الأستاذ
تترك في الذراع شتيت دمك في
الحقيقية
كرة قلبك أفرغت للسهم
نأي حبيبة
بلت قميصك من شذى الشفتين ريفا
ما كنت تطفن للرياح
تصد بأسك في القصيدة
كنت نسياً في القبيلة
أذلت من خبز حبيس في السقيفة
وجهما المرشوش خيفة
خوفي أمد لتخبتي
حبيباً من الغصنات

خوفي أجيد الرقص أحملني
لسفح غريبة زهرت
رضائي في الفياقي
خوفي تطير وسامة
من ضبطة الأسماء

قصص قصيرة جدا

* سيد الله المتقي *

الشاي البارد والخبز الحافى

موسى الذئب

أشعة الشمس دافئة...

السماء تصيب مطرا خفيفا...

والمرأة القاحلة تمشي متمهلة، فوق رأسها مظلة مشقوية، ولا أحد على الرصيف، سوى طفلين مندهشين.

المطر يتسلسل إلى صدر المرأة، القطرات تمضي باردة، دافئة، وبعيدة إلى أماكن مغنومة، وقابلة للانفجار في أية لحظة. و.. وترسي المرأة بالظلة.. وتستسلم لعرس الذئب الذي تنتظره من سنين صجاف

إبراهيم تيتوس

الشاعر يكتب فوق المكتب

يكتب بروميثيوس في وحدته، مثلا

يدخن القنب المغربي، يشرب قهوته،

ويفكر في شيء ما

قصيدة مثلا أو سرطان

ستائر

آخر المساء، وهفا قرييين من محطة القطار، تفحصت صينية البنييتين، تلمظت شفيتها، وتحت من أعماق قلبها لو يعودا لرائحة البحر، ولجنون الغجر بعيدا عن أمين النهاريين.

لكن مسفير القطار، وقارورة العطر التي نسيها في جيب جاكيتته، سيظنان تذكارا منسيا في شرفة بدون ستائر بالذخ.

الكروسي الأزرق

الكروسي الذي يقف على رجله، يبدو الآن مستلقيا على قفاه قرب الباب، يتأمل تلك المرأة التي تصيب صرعا مالحا وصعرا، وذلك الرجل الذي يلهث تباعا وسراما.

الكروسي الأزرق يقطب جبينه الآن، لأن هذه المرأة التي تجفف جسدها، كانت تموء كهرة قبل قليل، ولتشب أظافرها بين كتفيه.

* كاتب من المغرب

الأحلام، يخلق خلفه باب الدار القديمة، ثم يتلعه الحقل في كل الأحوال، و.. تنوب الشمس، و.. يتكور جسدي، يرتعش، و.. ينام، وكعادتها جبتي، لتكبي خلف المنسج كي تصنع جلبابا لجدي الذي يؤوب عيانا كل مساء.

و.. يتكوم، و.. يرتعش من البرد، و.. يخشى يديه بين فخذيه بحسا من اللطف...

نكهة المطر

كان للمطر في قلوبنا الصغيرة، مكانة حلوى عسل السكر.

كان يبلل وجوهنا، يعطر الجو برائحة التراب،

ويدغدغ مسامنا الصغيرة التي نشفت من القحمة،

كنا نخرج لاستقباله كما لو كان عالدا من الطالين،

ينقط باردا فوق جلودنا العارية، يتسلل عبر رقوب السقف

وينام معنا في الفراش...

وكان للمطر في قلوبنا الصغيرة، نكهة



رائحة

الغرفة شاحبة...

الصمت مقلق...

والرائحة نثنة، وقليلة جدا...

كان متكوراً فوق السرير، وكان يستشعر قرحة النتانة...

ضوء الغرفة أصفر ناصع الآن...

الرائحة لتكتسح الغرفة...

لم يقف، لم يتفقد، هم المرحاض، ولا قمامة الأيائل بحسنا من مصيد الرائحة...

فقط...

كان يعرف أنها بداخله، وتتمسب عبر مسامه إلى الخارج

حافلة

الحافلة توقفت ..

يظهر أن الحافلة توقفت ..

وأطلق شرطي المرور صفيرا حاداً .. ثم رئيسا أسترسل في الضحك.. ومع ذلك لم تتحرك الحافلة التي توقفت قبل قليل ..

الركاب يستلقون على الكراسي من الضحك.. التفت السائق.. وكاد يجن من الضحك، وقف الشرطي قريبا من نافذة السائق.. ضحكا معا من مناخرهم، وضحكت كراسي الرصيف.. نزل مساعد السائق من الباب الخلفي.. صافح الشرطي بالضحك.. وكانت قيامة من الضحك..

ارتفع صوت المحرك..

يبدو أن الحافلة ستتحرك..

و.. تحركت الحافلة

منسج

كعادته، يستيقظ جدي باكرا، يفصل تعب

تفسير سبول

❖ حكمت التوائسية *

الندم، والندم ليس لأنه ارتكب جرماً يحق
غفره، ولكن الندم على الوجود نفسه، ولعل
قرارة القصيدة بصورة أعمق من مدلولها
السياسي، الحزني كفيلة بتبديد الكثير من
الشكوك الذي اكتنف هذه الشخصية البريئة،
فالبراءة بعد ذاتها مفارقة، لأنها خارج سياق
الوعي الرومانسي الحاد، وهي في عرف ذلك
الوعي محط سخرية وسخافة لا تماوي شيئاً
ذا بال، وإن سؤال السخرية ملح هنا،

من ماذا البراءة؟

وأمام من البراءة؟

مع معرفتنا أن كل ما هو سخي وسثير
للسخرية أصبح يحدد حضوره الاجتماعي،
خارج تلك المنطقة التي يسير فيها، ويتجرده
اقتراضي، لو كان تفسير يعيش في زمن غير
زمن الضيق فيه الناس خلف الشعار البراق،
والشعارية الزائفة، لكان له فسحة يرجع
فيها طريقه، ويهتدي إلى ضالته المشوذة
بالارتداد إلى الذات منبهاً للصفاء الذي
أضاعته الوجوه المؤرقة، والأفكار المؤرقة، لكن
هيهات

لقد كان تفسير رومانيا في فهمه للحياة،
والتمثلة لها، رومانسيا في حبه، ووطنيته،
وقوميته، وإنسانيته، لم ينظر لتلك
الرومانسية وإن ظهر لها، ولم يهتد إلى ذلك،
ولم تكن لديه الفسحة التي يهتدي إلى ذلك، إذ لم
يفصح له اتجاه الحداثة، والوعي الحزني الجبال
لأن يرتدي الرمادي بزهة من الزمن بحثاً عن
الأبيض الصفاء.

وإذا كنا نتحدث عن تفسير الإنسان في
معارك الحياة، فإننا لا ندخل تفسير المبتدع
الذي كان رائداً حقيقياً في الرواية الأدبية،
وليس الرائدة هنا بمعنى الأولية، وإنما
بمعنى التجديد، ثم إن كان شاعرًا صادقاً
فنياً وقالعيًا، تحطه الموت بإيمان من وعيه
الحاد، وتعلمه المطلق مع الروح الشفافة
التي حملها معه من بلاد جبال " فسرقها
الدينة والأحلام المخففة، فأطلق الرصاصه
على تلك الحقيقة، وعاد إلى وطنه .

وإذا كنا نتحدث هنا، فإننا ندعو إلى قراءة
أصيدة لتفسير الإنسان مبعثاً، مبعثاً من
أسفاله والذين عرفوه عن قريب، لأن في
المعرفة حجاباً، ومبعثاً من كتب القصص
واللمصق التي تملأ علينا - مع قواياها
الطبيعية - الألق، وتظلنا بطبعيتها التي
تندرج في باب الملمات، ولأننا نرى الأشياء
كل مبعث ... وكيف نرى من كان يرى بقلبه،
ويخفي سخرية سيزيف بين ضلوعه؟

* كسانث ارتدني

الصراخ، سواء أكان أسود أم أبيض ،
" امطرني أنت ما زلت غنية
لم يطلع شفتيك الطين نبيلاً وأخضر
لم تخونني لحظة الضمض بهذا الوجه
اسمر
ما كنته حل الوجه المؤرور "

لقد لعب ذلك المزاج الرومانسي بتلك
الروح، فكانت النظرة الفردية المتوحدة مع
عناصر الطبيعة كونها الصفاء الأول
والأخير، والمتوحدة مع الإنسان المطلق
كونه الفرع الأرقى لتلك الطبيعة، وإن من
شككه ذلك المزاج لن يكون استراتيجياً بأية
حال، لأن في الاشتراكية قتلاً للفرد
لصالح المجتمع، قتلاً للإنسان لصالح
اجتهادات الإنسان، وهي تلك الاجتهادات-
تتشوه صفاء الطبيعة، ويصبح السير في
لعبة (الجماعية) مساحق تحجب صفاء
الأرواح بنزعها الفردي، فالجماعية في
الوعي الرومانسي الحاد مؤامرة على
الأحلام الفردية، وهو في اتتماله للأمة
التماء حاداً إنما انتمى إلى الإنسان
المضيق جهلاً وتغلفاً وظلماً، ولما وجد
نفسه قيد اضل الطريق، بالانخراط
الجماعي الذي وجد فيه ضياعه الفردي
والضياع العام، فإن الروح الشفافة تكون
قد وصلت إلى الطريق المسدود، ولجده
نفسها استجارت من الرضاها بالنار،
ولعل المقطع الآتي للأخوذ من قصيدة
مهمة من قصائده يميز - بتأمل بسيط-
صما أريد الوصول إليه، يقول:
" تخفني أصابع الندم
تجتثني، تحيلني شريحة من الألم
لأنني بريء "

فالغارقة في هذه القطعة معزولة عن
سياقها، هي المفارقة التي يمتصعها
الوعي الحاد، فقد كان في الوقت الذي
كتب فيه هذه القصيدة يعيش في منطقة

من جنوب قديم كان يسريل أحلامه
من جنوب قديم
ومن مزاج موغل في الصخر كان يتصغر الكلمة
مهمورة بتاريخه سفته السواحي، وأرهفته أمزجة
الغيم ... لا شرو وقد كانت بلاد جبال " مسقط
الراس ومرتع الصيا، و"بلاد جبال " لتلك كما
يسميتها سليمان الفواحي، وأرهفته أمزجة
ولناهن مزاجها الحاد، ووصفها الحارق،
وصفاها الضيق، فكان ذلك الرأس المتجحر،
الذي أمسك خيط الإبداع من آخره،
أي هم
جهد التاريخ في عروقي وعري
للرياح الهوج كهرأ
فراي في بداياته الله يسير إلى تخوم النهاية،
غريباً اللامح، بعد أن اختلطت اللامح، وبعد أن
بُذِل الصفاء الحاد بوجهات النظر المخولة،
الاستجيبة للممكن العاجز، وبعد أن تحولت
المسلات لاجتهادات، ليس على ميميد العمل
السياسي فقط، وإنما على الصعد كافة، وليس
السياسة إلا طرعا على الاجتماع، ففي قصيدة "
عودة إلى الرفاق المتعبين " يقول،

جبرية
يا لواء الرمل، يا إنساني الضالع
في أصداء موال حزين"
لتصنيع الحياة - أي مأساة - مفتاحاً لتمايز
من الغربة الروحية التي أحسها، ويحسها النبي
الغريب، فهو إذ يرى إلى مفردات الاجتماع
الإنساني حوله لا يملك مخرجاً من شعور عارم
بالفسرة، لأنه توحد مع الإنسان بالمطلق،
ياحساس حاد معرفه واضح، لا ليس فيه، في
الجوانب كلها، ولعل دراسة (تفسير سبول) من
الزاوية الاجتماعية قادرة على تفسير الوعي
السياسي الحاد، والاستجابة الحادة عنده،
فالغربة التي كان يحسها ليست غربة سياسية
يقدر كونها غربة إنسانية، غربة الصفاء أمام
المراد، وغربة الفجر أمام الغيش، ولعل في
المقطع التالي ما يبرهن على اتحيازه للصفاء في

يحيى القيسي

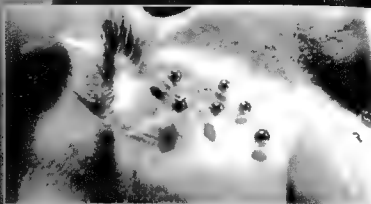
"الجزيرة"

حيث الجنة الموعودة

بحث الإنسان عن الخلود عبر الاستنساخ ضمن خيال علمي مخلوط بالعنف

THE
ISLAND

يبدو أن شغل هوليود الشاغل هذه الأيام هو التسابق لإنجاز كل ما هو غريب وعجيب وفريد، بحيث أنها حقاً قد تجاوزت الأثر النمطية أو التقليدية التي ما زالت تحكم معظم النماذج السينمائية في دول العالم الأخرى، ولكن إذا سلمنا أيضاً بأن الكثير من المتابعين أو المنتقدين لها يرون فيها سينما تنغمس في حماة العنف والإثارة الحركية غالباً، وتبدو سينما مصنعة تكنولوجياً في الاختبرات الكمبيوترية، ومغرقة في آخر ضروب التطورات الصوتية والصورية والمؤثرات، فإن كل هذه الانتقادات تبدو ضرباً من المصيبة إذا أخذنا المشهد بمجمله



الشيء... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير

الشيء... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير



الشيء... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير



الشيء... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير... فيلم التفسير



التي لم يصب (الجورج)، وذلك الأجزاء
الجدلية من الحوارات والمواقف القوية
طرح الكثير من التسايلات من المزالق التي
يمكن أن يتورط فيها البشر بحثاً عن عشية
الخلود عبر الاستنساخ أو هجره، وعن الثمن
الذي من الممكن أن يدفعه له لو نجح هذا
الأمر أو أطلق..»

✦ قاص وصحفي أردني
yahqalasi@hotmail.com

(المتنيمات المتناهية) كما يطلق عليه
ميريك.
لا يمكن بالطبع لأية كتابة من هيلم
ما أن تعيد سبأه جواربه القوية
والصمعية في كلمات مكتوبة بل هي
تشير إليها، وتحفز لمشاهدة الفيلم أو
عدم إرضاء الوقت من أهله، ونحن نظل
لكل الصور المرعبة للمقاتل من البشر
المستمخين في الأنابيب البلاستيكية
أنتن هم على تلك الخروج المرعب

وأطلق النيران من أسلحة مختلفة
من أجل المضي على عنصريين من
المستمخين، كما أن النهايات تكون
غالباً سعيدة ومتضامنة مع مواطن
الجمهور الذي يتابع الإفيلم، ولهذا
تحت الباليغات التي تخدم متعة
اللفظ والإقناع فيعد تلك الكمية
الهائلة من العنف لتكون الغلبة لهذين
المستمخين من بني البشر، ولرى كيف
أن رجل القوات الخاصة المكلف
بمستقيمتها يتحارب اليهما أخيراً،
ويخرج بأخيهما في الحياة وينقلب

في عيريه الضرب
في عيريه الضرب
في عيريه الضرب
في عيريه الضرب



" لماذا لا يموت البحر "

للشاعر المغربي بن يونس ماجن

✦ عبد القادر الجعوسي ✦

يُبغِزُ الشاعر المغربي المهاجر بن يونس ماجن (١) في ديوانه " لماذا لا يموت البحر؟" (٢) من ثيمة الهجرة السرية ذريعة شعرية لاستكشاف حالة وجودية ووجدانية للإنسان في مسعاه اليومي بحثاً عن " لقمة عيش وملاذ آمن".

القاسي.

وبين الرغبة والتحقق "بحر" لا بد من عبوره من أجل الوصول إلى "أرض الفرس والأحلام". لكنها في الحقيقة رغبة منزورة للفشل سلفاً. لأن البحر "غادر ياكل أبناءه" و"جدار الموج متهد" و"البحر جسر إلى الدرب الطويل" والبحر كذلك "شاطر يصغر في منفى الرمل المغارات والمنكبات المتسرعة". والبحر يلحدر نحو الظلمات/ والموج الجائع يطارد. والبحر أيضاً كائن أوليبي مهترئ "يحتاج إلى الترميم/ لكي يسمل المبور/ لنعال ناشفة". تلك كلها صور متراكمة تؤثت فضاء القصيدة لتعكس بكثافة ضراوة البحر واستحالة العبور.

لكن "الغامر المتفائل" لا يتوقف عن اجتراح المحاولة ولو "على متن قارب من الخشب الرديء" لا يقوى على اختراق "جدار البحر" ومترك الموج المسميك الملعن. وفي تقديري الشخصي، هذا الملح من نصية شخصية المهاجر العنيد،

يأبى الشاعر إلا أن يتخذ من الواقع الحي للمهاجر السري نقطة انطلاق لسبر غور تجربة الأشخاص، رجال ونساء، يراودهم حد الهوس الطافي، حلم الجنة الموعودة، أو "أوتوبيسا الشاطن الآخر" بما يحمله من وعود وأمان وصبوات تستثت الكائن على ركوب مشنن المغامرة في حضا الأقصى، وفي تحد مهيب، بل وملحمي، للمشتن المستحيل، وللموت نفسه من أجل تحقيق كينونة قد لا تتحقق أو احتذاء رجيل ما بعده عودة أو منجاة. إن قصيدة "لماذا لا يموت البحر؟" هي محاولة لمسألة هذا المصير النفاض للكائن وهو يتجسر آتون "موقف تراجيدي"، بكل ما يستثيره فينا من مهابة وإشفاق، موقف تتناوبه ثنائيات متوترة ومتوزمة بين الوطن والغراب، بين الانتصار والانكسار، بين المصتقب والشمس، بين الاندفاع الحيوي للكائن وهشاشته ولظى الندم

هو الذي يمتح خطاب الأنا المتكلم في هذه القصيدة الطويلة (٣) نفسها ملحماً، يضعه ضمن قافلة الحاليين بتحقيق المستحيل بدء من جلباش وهو يبحث عن نبتة الخلود، إلى سندباد "يقاتل غول الأشرعة" إلى سيزيف "يحمل صخرته إلى السواحل الأندلسية"، وغيرها من الصور الشعرية/ الأسطورية المتقابلة/ المتناظرة التي تجسد استمالة الرغبة أمام صلافة المصير وأساووته.

وإلى جانب هذه الصور التي تتصادى مع أنفاس القصيدة، يستقر الشاعر العديد من النصوص والحكايات المألوفة من الأدب العربي وقصص الأنبياء والتراث الإنساني ليحمل من قصيدته نصيحا تتجادل فيه، بتناص محكم، تداعيات ورواسب تجارب إنسانية وأسطورية جماعية، ترمز للبطولة حيناً وللتضحية والفداء أحياناً. وعلى سبيل المثال، يقول المتكلم/ الشاعر بإيحاء جميل:

أما الهارزون إلى الضفة الأخرى
فصيحرون مراكبهم الماهلة
ببعد التمير إلى الشط الآخر.

وسيدفنون مجاديفهم وأشرعتهم
ويتركون وراءهم قمصانهم اليوسفة

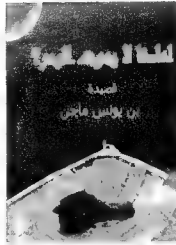
للمؤرخين

وعراء الملاحم

وكتاب التدوين. (مقطع ٣٣)

وحيشاً وجد الموت توجد الكتابة
لتؤرخ سيرة غياب يصمر على الحضور.
فالقصيد تبدأ بفعل تدشيني "عند مدخل ساحل الضباب" وتحت شجرة الخروب "حيث" يندم الفارس سيفه في صهيل البحر" (مقطع ١). وتدرجياً توغل الذات في مجاهل البحر وغوامض هواجسه ومخاوفه وآماله الشرمية على النشك واليقيين سواء. ومن ثمة تتحرك آلة الأزرق الفسح الجهنمية لتجهز، بلا رحمة، على البهارة والمبحرين "المهوسين بالبحر/ رغم هول الإبحار/ ليس بحثاً عن الكلال/ بل الحنين إلى الاغتراب/ ولو ضجعت لهم مساري الخروب" (مقطع ٣٨).

ها هنا يرقى الشاعر بهذه التجربة من مستواه البسيط، البتذل، لتصيح



لن المنفى لا ذا ولا ذاك
بل القارب الخشبي العفن
وثلاثون راكب
وامرأة حامل لها الزحام البشري
في عداد المفقودين
ويبقى باب البحر مفتوحا على
مصراعه
فمن يدخل؟

فمن يلج في نفقه المظلم؟ (مقطع ١١)
فالمقصيدة ذاتي لتؤرخ شعرا ما
يحدث سرا.. وبذلك يروم الشاعر
اقتناص وتمثل لحظات الضعف والحيرة
والأسى والتصدى التي تفتاب المهاجرين
النسرين ليصبح الشاعر ضميرهم
والشعر ديوان ضريته الذي سيحفظ
ذكرهم من التلاشي في قوامة الدم
السحيق: "منذهب يوما إلى بحر الدم/
ونماك عن كراس المراثيات" (مقطع ٣٦).

لا أحد، إذن، يفامر لهفنى، بل هي
رحلة من أجل الحياة، ومن أجل النذاكرة
الجماعية: "سأترك نعالى/ وحفنة من
الزمل الحزين/ وسأحمل معي/ اليوم
صور الهروب". إنها علامات إصرار
مستمع على البقاء بعد اللوت أو حتى
عند سكرات النزاع الأخير المفصلية:
وكتب على جسد البحر وداعي الأخير.
فحتى في لحظة الموت المعصية، يصر
المسافر على ترك وصيته ولو على شكل
"وداع أخير" كما يصر على تسجيل
منامته في "دفاتر الرحل".

هذه الرغبة في الحياة المتأصلة في
النفس الإنسانية، هي ما يعاول الشاعر
تخليده ليعيد المعنى للتجربة ويتنشل

صراعا من أجل تحقيق الذات وكرامتها
الإنسانية، ويستعيد البحر استمارة
كبيرة لتمركز الحياة نفسها، فيما تصير
الرحلة، في حشد ذاتها، هي
المنفى/النتهى، لا مجرد سبيل للمهرب.
لكن الشاعر في هذا المقطع يؤرخ
سهرته الذاتية، في تمامه وتقمص
وجداني عجيب مع الراحلين، حيث لا
شعر بدون اغتراب وجودي يمنح المسافة
الجمالية اللازمة لقياس ضالة الكائن
وعظمته. ومن رحم الموقف الشعري، إن
مدحا أو فدحا، تولد المساة أو الملهة.
والأنا الشاعرة لا تلي تذكرنا بمسح
التجربة ولهيبة ذلك حتى لا نخوض
التجربة ونضيق المعنى، "و أنا أحلم
بشمس نشوى/ وأفتش عن المنفى/ في
أروقة البحر الوعر" (مقطع ١).

فما ظهر لنا بداية كأنه هروب من
زحمة الأنفاس/ زحمة الضيق، أصبح
مع تنامي النص وإيفال الجسد في بحر
التجربة، عبارة عن مواجهة عارية بين
الكائن وصدمه، بين نزوع إلى الحياة
وطاقة مدعة لا يتأمل الحياة، وتصيح من
جراة ذلك مغامرة البسطاء التناقضية
طافحة بمعنى أجل من مجرد بحث عن
كسرة خبز وفضلات حلم هارب. وذلك
دليل آخر على أن المظلمة قد يتجرعها
البسطاء.

تلك هي إحدى ملامح الرؤيا التي
يتوغل الشاعر من خلالها بطقس
الكتابة واستحضاره لأشكال التعبير في
قلب التجربة محاولا، بتواطؤ مسري
ودهاء غير ملعن، إقتاد تجربة هؤلاء
المبحرين في "خصر الضباب" من العبث
والتسليان.

هؤلاء المبحرون تركوا كل شيء وراء
ظهورهم وغامروا حتى بكبرياتهم
ليصبحوا شخصوا بلا أسماء وكتابات
بلا هوية ورقما غامضا في "الزحام
البشري"، منتورين لهيابة المنفى
المشرعة وحتمية الموت "خارج الدائرة
البشرية":

لو كان المنفى عصفورا طليقا
لزارته قوافل المد والجزر
وأن كان المهجر جزيرة بنفسجية
لاستوطنته الفراشات الوحشية

هوية المهاجر العربي من ظلمة الانتماء
إلى ضوء الاعتراف بجسدى فعله
الوجودي، بل إن الشاعر يرقى بمغزى
هذه التجربة من مستواها اليومي
الجزئي إلى مستوى وجداني عام، حيث
تصبح المغامرة الفاضلة تجربة إنسانية
هادية لأننا في أخسر المطاف: "كلنا
ملاحون يوما ما/ نساظر في خصر
الضباب/ ونبحر إلى خرافات المجهول"
(مقطع ٢).

إن قصيدة "لماذا لا يموت البحر"
لشاعر المبدع بن يونس ماجن، ملحمة
ضد الموت والفكران والنسيان، قصيدة
تمتع "الموتى الغرباء" اسمها وهوية،
وتجمل من "جثة جرحتها الأمواج" رسالة
أو وصية تحمل بكبرياء سمات هوية

تصر على البقاء:

هذه هي هويتي:
مهاجر غير شرعي
مهاجر سري
متطفل أنا
شقات تافه
منبوذ تائه
بين الأمواج
وحدث البحر النسيان
في سراحية الظلمة

حيث أغرس أشجار البذلة فوق الماء
وأكتب ركام الأعوام فوق مضاهيه.
(مقطع ٢٠).

١٢ مارس ٢٠٠٥
✦ كاتب من المغرب، صدر له: عويدة
جلجامش (٢٠٠٣)، ترجمة "الأمير"
لماكيافي (٢٠٠٤).

١- من مواليد مدينة وجدة-المغرب عام
١٩٤٦، خريج جامعة وستمنستر
لندن، يكتب بالعربية والفرنسية.
صدر له: أناشيد الضباب ١٩٨٨،
مسامات يوت ١٩٩٢، دفاتر مهاجر
(بالفرنسية) ١٩٩٢، شروخ الظلال
(بالفرنسية) ١٩٩٤.
٢- لماذا لا يموت البحر؟ قصيدة بن
يونس ماجن، دار عشتار، القاهرة
٢٠٠٢.

٣- تتألف القصيدة من واحد وأربعين
مقطعا.

* كاتب من المغرب

أحمد
المرابط
مؤلف



الادعاء والتمني " بل عن طريق "الإجراء والتطبيق".

ومتى تحقق هذا الارتكاز مؤسساً على هذه القاعدة، فإن أعمال المقترحات تبدأ عملها على صعيد "مناعة" نماذج حلول قابلة للصّور بما ينسجم مع توجهات المناهج ونظرياتها.

هذا مبدأ أساس من المبادئ التي يتوجب الاتفاق عليها، في سبيل إطلاق الحوار مع هذه الإشكالية وتعزيز مواقفنا قياساً إليها.

يمتلك المصطلح بطبيعة الحال إطاراً مرجعياً يحتوي على نقطة انطلاق مرجعية، تبدأ بالتقدم والتطور انسجاماً مع تقدم وتطور العصر. وهذه مسألة بدئية لا تحتاج إلى كثير من التفاصيل.

مشروع المعجم العربي، التداخل والتنوع
حظيت الثقافة العربية المعاصرة

بجهد مجسمي " نقوي وبلاغي وأدبي ونقدي " ذوّب وواضح منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، أسهم في ردم هذه الثقافة بشبكة من المصطلحات وهيجان من المفاهيم كان لها الأثر البالغ في اقتراح دعائم مشروع عربي خالص في هذا المجال.

وعلى الرغم من أن إطلاق صفة مشروع على هذا الجهد – وهو يتم في نظرياً بالكثير من التداخل والتنوع حيث يشير مشكلات كبيرة في مستويات متعددة – أمر محفوف بالكثير من المخاطر العلمية، إلا أننا لو استمعنا كل هذا الجهد وحسبنا في رؤية مشتركة تنهض على النقد وإعادة النظر واقتراح سبل انطلاق جديدة مبنية على ذلك، فيمكننا أن نحقق كثيراً من المنجزات العلمية ونسهم في إرساء تقاليد عمل جديدة تجعل من المشروع حقيقة قائمة.

وبغية تجديد التفكير في هذه القضية الإشكالية سنقدم مراجعة تذكيرية لأبرز معالم هذا الجهد المجسم الذي يمكن أن يشكل خطوة مهمة في سبيل تبني المشروع واقتراح منطلقاته. قدم مجدي هبة مجملته الموسوم بـ "معجم مصطلحات الأدب" (١) عام

إشكالية المصطلح ومشروع المعجم النقدي

د. هائل عبد الجبار *

يعد هذا الموضوع واحداً من أخطر الموضوعات التي تفرض حضورها على نحو كبير، ولتقدم في خارطة العصر الأدبي الراهن. ولعل ظاهرة الغموض في خطابنا الثقافي وسوء الفهم الكبير الحاصل في قضية المنهج وتصورات ومشكلاته ترجع بالدرجة الأساس وفي جانب كبير منها إلى إشكالية المصطلح.

للحوار والجدال والتفاعل عندما تكون مبنية على (نظم) واضحة ومحددة ودقيقة ومنضبطة داخل الكيان المرعي "الخاص" الذي تشغل فيه، وحين يتحقق أي قدر من التفاهم فوق خط "الحد الأدنى" فإنها تبدأ ذلك بـ (الرؤية) بوصفها الألية "الإطارية"، التي تعمل في داخلها المعرفة النقدية بخصائصها المتباينة المميزة.

إن الرؤية هنا وفي اكتسابها لهذه الشمولية. إنما تحقق تقدمها نحو دائرة الاتفاق والتفاهم في الإطار العام. تحقق ذلك من خلال حسم اتّماثلها النهائي إلى الحدالة بقوانينها ونظمها دائمة التطور والتغير، ومبادئها آخر قلاع التقليدية.

آفاق الحدالة إذن تفرض حياة خاصة للرؤية تؤمن بها جميع أطراف النزاع، ولا يتسائل هذا عن طريق

ولا بد لنا في هذه المداخل، أن نتحاور حول سؤال يتحدد بمهامية هذه الإشكالية، وما السبيل إلى وضع مقترحات حلول لها؟

إننا نفترض بلا شك وحدة المنهج والرؤية في تعامل المصطلحات، وإذا كان من الضروري أن "تختلف" في مناهجنا فالأكثر ضرورة أن "تفاهم" على مستوى الرؤية أو "تتقارب"، أو

في الأقل لا "تفترق" صوبياً وأفقياً. وبغير تأسيس هذه القاعدة الرؤيةية يصبح من المستحيل علينا إنتاج هذه المقترحات ووضعها موضع التنفيذ الإجمالي، بوصف أن الافتراق حاصل منذ البدء وعلى مستوى المقدمات التي تقود ضرورة الخلا (افتراق) على مستوى النتائج.

المنهج تكون (متفاهمة) عندما تكون "أصيلة" بمعنى أنها تكون قابلة

بشكله الحالي في الاستجابة لها والتفاعل معها، أما إذا لم تكن الضرورة بهذا المستوى فإن المصطلح بشكله الزاخر يبقى فاعلا.

هذا يعني أن البحث في جذور المصطلح انطلاقا من أضيق نقطة فيه وهو الجذر اللغوي - (يوصف أنه في وضعه المصطلحي قد انزاح كثيرا عن دائرته اللغوية) - أمر مهم للغاية في تحديد المسار الذي تطور فيه المصطلح بعد مفادته النهائية لينتهي اللغوي والدخول في فضائه الاصطلاحي، وكشف نظم هذا التطور وقوانينه وقياس حجم وكثافة الدلالة فيه.

معجم النقد العربي القديم، نقطة البداية

إذا كان لا بد لنا في هذا المجال من أن نؤسس نقطة بداية صحيحة لمشروع حقيقي فيحسب بنا أولا أن نبداً بمراجعة تراثنا الأدبي والنقدي في مناطقه الأكثر ثراءً وخصباً ليكون مرجعاً جوهرياً نرصد فيه معجم المصطلحات الأدبية والنقدية التي اشتغل عليها، ثم نواصل تطويرها وتحديثها ومحاورتها بالآخر الوافد حسب حاجات التشكل المفهومي لكل مصطلح، ومرونته في التقبل والاستيعاب والتتمثل، وقدرته على التماثل الإجمالي في حلّ الملم.

ولدينا في هذا السياق المشروع المهم الذي وضع لبنته الأولى أحمد مطلوب في إنجاز (معجم النقد العربي) (١٧) بجزائه الأول والثاني، وضم ثمانية عشر ولئمانمائة مصطلح، وكان لمطلوب سابقة طيبة في هذا المجال إذ أصدر في عام ١٩٧٢ كتاب "مصطلحات بلاغية"، أعقبه بعد عشرة أعوام بكتاب "معجم المصطلحات البلاغية وتطورها" في ثلاثة أجزاء. وقد أصدره المجمع العلمي العراقي وضم مائة وألف مصطلح.

كشفت هذه الأعراف عن جهد كبير استمر أعواماً، قدم لنا فيه مطلوب ثروة طيبة تصلح أن تكون خطوة مهمة في معالجة هذه الإشكالية، والدعوة إلى إنشاء فريق عمل مخلص يعمل على

النقد هم الفئة الأولى التي تتعامل تماملاً مباشرًا وأساسياً متفاعلاً مع المصطلح وتسهم في توجيهه وإكسابه الصفة الإجمالية

استكمال الحلقات المهمة التالية لهذا المشروع، في سبيل إنجاز معجم مصطلحات يضم كل المصطلحات الأدبية والنقدية الحديثة التي تصيدت الواقع الأدبي والثقافي العربي، وفرضت حضوراً مرتبكاً ناشأ عن الاختلافات الكهيرة (أحياناً) في تحديد أبعاد ومامية المصطلح الواحد، انطلاقاً من اختلاف المرجعيات وأصول الثقافة والنشأة ونيات التوجه الفكري والفني. وفي التقديم الذي كتبه أحمد مطلوب لمجمعه أكد على ضرورة وضع معجم نقدي يسميه فيه المعجميون والمؤلفون والمترجمون والأدباء والنقاد، وقدم في هذا السبيل خطوات يمكن إجمالها بما يأتي:

١- رصد المصطلحات النقدية العربية والوقوف على دلالاتها وتغيرها في المهود المختلفة، ويتم هذا الرصد عبر عدة مظان منها كتب البلاغة والنقد وكتب اللغة ومعاجمها وكتب التفسير وعلوم القرآن وكتب الفلاسفة المسلمين وكتب المصطلحات.

٢- جرد أهم الكتب الأدبية والنقدية الحديثة وأستخلاص المصطلحات النقدية التي استعملت في هذا القرن على الاتصاف على مصطلح دقيق للدلالة على المعنى الجديد.

٣- جرد أهم كتب مصطلحات الأدب والنقد الحديثة.

٤- جرد أهم كتب الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفنون، بعد أن تدخل الأدب في كل هذه المعارف وبدأ بصياغة خطابه الجديد عبرها.

٥- جرد أهم كتب الأدب والنقد والترجمة.

٦- الإطلاع على بعض موسوعات الأدب

الأجنبي ونقده بلغتها الأصلية.

٧- الاستعانة ببعض المعاجم الأجنبية لتحديد المعنى اللغوي للمصطلح والوقوف على دلالاته كما تصورها المعاجم الأجنبية.

٨- تصنيف ما يجمع من التراث القديم والفكر الجديد بعصب حروف الكلمة لتسهيل مراجعة المصطلح.

٩- تعريف المصطلح تعريفاً واضحاً والوقوف على اختلاف المذاهب الأدبية في تحديده، وذكره بلغة أجنبية واحدة أو أكثر لمعرفة المقابل الأجنبي والاستفادة منه عند الترجمة أو التناهي، ويبقى المصطلح العربي الأصيل أساساً في عرض المصطلحات ولا سيما ما استقر منه وأصبح أكثر دلالة من غيره، ويجب أن تكتب المواد بأسلوب واحد ومنهج واحد وأن تراعى فيها الدقة العلمية وأن يضاف إلى المعجم بين حين وآخر ما يستجد من مصطلحات وأن يعدل بعضها ليواكب الحياة الأدبية المتجددة.

إن الملاحظة التي نفضل إبرادها هنا فيما يتعلق بالشرائح الثقافية التي اقتصرها مطلوب للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة والمفيدة تتحدد باختزال هذه الشرائح والتوصل بها إلى الفئتين اللتين وضمهما في آخر التصنيف (الأدباء والنقاد)، وأفضل تقديم للنقاد أما المعجميون والمؤلفون والمترجمون فهم يستعملون تقديم خدمات مكتملة لكنها ليست أساسية كذلك التي يستطيع تقديمها النقاد خاصة على هذا الصعيد.

فالنقاد هم الفئة الأولى التي تتعامل تماملاً مباشرًا وأساسياً متفاعلاً مع المصطلح وتسهم في توجيهه وإكسابه الصفة الإجمالية التي يعمل بموجبها في حقله المعرفي، وهم الذين يطورون المصطلح بما يتناسب والتجليات الناتجة عن كشفاتهم النقدية والمعرفية إذ أن حقرياتهم داخل النصوص فضلاً عن مقترحاتهم النظرية والتركييبية ورؤاهم واتساع ثقافتهم تعمل كلها مجتمعة على مسطرة معرفية واحدة في سبيل إنتاج

الدلالة العامة له بالوضوح والانسجام والتكامل. والرؤية في هذا المجال تتعرض إلى نوع من التعدي في سبيل تحقيق هذا المنجز وتعدد ذلك بمسألة وعيه الخلاصات الناتجة عن الأفكار وتنظيمها في نسق مشفرك، وهو لم تركيبها بشكلها النهائي الذي يجب أن لا تكون نواتجه قاطمة مغلفة وإنما مفتوحة على حلقات التطور المحتمل هي المستقبل. وبهذا يستلزم على الرؤية أن تتقلب بين نشاطين: النشاط التحليلي للبنى المفهومية القائمة (المشفرة) للمصطلح الواحد، وهو نشاط ذو مرحلة واحدة، والنشاط التركيبي للبنى المفككة وتدعيم وحدتها وهو نشاط ذو مرحلتين: التنظيم والتركيب.

فلا بد إذن من بداية صحيحة تتلحق من مصطلح الثرات وتفتح على الأفاق كافة بكل اتجاهاتها وسبلها وتجلياتها، في إطار مشروع مؤسسي يتنقل بمجمل الجهود الفردية إلى حاضنة جهد جماعي متخصص يفرغ للمشروع تفرغاً كاملاً، وذلك للخطورة البالغة التي يطمح بها لأنه يستهدف أساساً الوصول بالمصطلحات إلى حالتها الصحية النموذجية بوصفها مفاتيح المصرفة، التي من دونها تبقى مدن المعرفة مغلفة وعصية على زلزلها.

* نافذة أكاديمية من العراق

الأخرين فكل دوره في هذه المهمة، غير أن الكثير منهم يتحدد دوره بصناعة المقتربات التي يطمئن إليها فريق العمل، وبالرغم من أنه دور ثانوي كما يبدو إلا أنه مهم بل وفي غاية الأهمية. وواضح جداً بعد ذلك أن الخطوات التي يجب أن تكون مجال بحث ودراسة وتدقيق فريق العمل المقترح هذا تحتاج إلى قدر كبير من الإخلاص والجدية واللمعية. ويفضل بعلية الحال أن يتألف فريق العمل من المراكز الفكرية والشباهية الأكثر إضاءة وتأثيراً في عالما العربي، ولا بأس في عقد مؤتمرات دورية لمتخصصين آخرين في حقول معرفية مجاورة يدلون بدلائهم في النتائج التي يحصل عليها فريق العمل في كل مرحلة وذلك لإكساب العمل رصانة علمية تمنعهم من الشطط والفسوس والفضابية.

إن هذه المهمة لا تتوقف عند الجهد البحثي والإحصائي والتعريفية حسب، إنما تمتد ذلك إلى ما هو أهم وأصق وأكثر فائدة ألا وهو حضور (الرؤية) في وضع المصطلح بصيغته النهائية منفا للخلل والأرتباك الذي قد يصيب المفاهيم المتباينة حول المصطلح بحكم انتسابه إلى أكثر من حقل معرفي، والرؤية هنا تتحدد بإيجاد نسق موحد تتقارب فيه المفاهيم المكونة لنسج مصطلح واحد على نحو تنعم فيه

معرفة مصطلحية نظيفة وواضحة. وهذا المستوى من الإنتاج يتطلب أدوات توصيفية جديدة يتحدد في إطارها المنتج المعرفي، وإذا كان الموروث المصطلحي يسعف في هذه المهمة على أن تتحقق فيه إضافة مشروطة بحكم ذلك والا للضرورة تقتضي استنباط واختراع مصطلح جديد، ولا مشاحة في المصطلح كما يقول مطلوب استناداً إلى قول قدامة بن جعفر في كتاب (نقد الشعر) الذي يؤكد هذا المبدأ، إذ يقول متحدثاً عن تجريته في هذا المجال: "فإنني لما كنت أخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لسانه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجبت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها. وقد فعلت ذلك والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعته والا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحب فليس ينزاع في ذلك" (١٤).

إن التعامل مع المصطلح بهذه الدقة والخطورة والمسؤولية، لا يحسنه المترجمون ولا المعجميون ولا المؤلفون، لأن مهامهم العلمية لا تجري في هذا النمق، وحتى التقاد وإدارسي الأدب المتخصصين، فإن فئة رفيعة منهم هي الجديرة بحمل هذه المسؤولية التدريجية، لكن هذا الكلام لا ينفي أدوار

المصادر

- (١) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
- (٢) معجم للمصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل الهند، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨١.
- (٣) معجم مصطلحات اللغة الحديث، حمادي صمود، مجلة (حوليات الجامعة التونسية)، العدد ١، ١٩٧٧.
- (٤) فقهة الأدب والفن، كمال عبد الله، الدار العربية، ليبيا، ١٩٧٨.
- (٥) المعجم الأدبي، جاور عبد انور، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- (٦) قاموس اللسانيات، عبد السلام المصدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨٤.
- (٧) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، عليّة عزت عباد، دار للدراس، الرياض، ١٩٨٤.
- (٨) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سمعة علوش، دار للكتاب اللبناني، بيروت، شو شيرين، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- (٩) موسوعة الفكر الأدبي، نبيل راجب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.
- (١٠) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠٠.
- (١١) مسرد حقائق هذا المعجم منفردة أو مجموعة من دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، في سلوات متفرقة، كما صدرت لها طبعة ثانية من المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- (١٢) نظير على سبيل المثال "مصطلحات علم المصطلح" التي ذيل بها علي التامسي كتابه "مقدمة في علم المصطلح"، سلسلة الموسوعة الفسنية (١٦٩)، بغداد ١٩٨٥، و"معجم مصطلحات القصة" الذي ذيل به عبد الله أبو هيف كتابه "القصة العربية المعاصرة والغرب"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، وكشاف بأهم المصطلحات، (الذي ذيل به خليل الموسى كتابه "قرايات في الشعر العربي للعاصر"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، و"معجم مصطلحات الميرة" الذي ذيل به محمد صابر عبد كتيبة "تطورات الشكل المير ذاتي".
- (١٣) معجم التلف العربي القديم، أحمد مطاوعة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- (١٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، ١٩٧٧، ٢٢.

خالص بقيمه وكيفياته ومُتعة، وكشف
لآلياته التلقظية وأشكال إضمماراته
وثباته.

ومعنى ذلك، أن ثمة غيباً للتطابق
المضاهي والمرجعي بين النصّية والقراءة،
وكذا نقصاناً في صفاء التواصل يتخذ
صورة فضاء فارغ يحفز على التراسل
والتقارب بين محفلين مختلفين، من هنا،
تلفي التجربة الجمالية ممارسة مقيدة
وخرة، تراوح بين الإرادة والرغبة، بين
القيصد والانتشار، بين الضرورة
والفُسحة، فالنص ذاته لا يقدم سوى
جوانب مرسومة مُخلّة بفجوات وغيبات
وبهاضات، تشير إلى النقص الجوهرى
للكتاب، التي هي بعد كل شيء مُجرّد
تمثيل وليست الحقيقة، وهو ما يعني
استحالة التمثيل الكامل والشفاف، إذ
الشكل الاستراتيجي للنص إنما ينهض
من خلال التكتيف والإغفاء والكتب
والإسكان، وبالتالي من خلال قانون
الندرة، هذا، دون إغفال قوى المقاومة
التي تسمى لكثرة صور الشمول والتكامل
والانسجام، وبالتالي تشكيل ميمّة مُضادة
من البسائط والهوامش والسقطات
والشذرات ومناطق الهُمس والعتمة،
ولذلك لأجل تكسير التجانس الشامل،
والانساق الأحادي النظرة، وكذا بذر
الانقسامات والتوترات ضمن نص
نفترضه وحدة كلية مترابطة ومُتامة.
للفراغ، إذن، وظيفة تحفيزية أساسية
في إثارة أفعال التخيل لدى القارئ، ونسج
الترايطات بين الأجزاء النصية وتنظيم
حقولها المرجعي الذي يسمح بإبراز
تشابهاتها واختلافاتها، وبيان النماذج
المُستخدمة للإشارات، وتشبيد المحاور
والخلفيات المتناسخة التي تتبادل الأدوار
بفعل الطاقة البناية للفراغ التي تحول
المحور إلى هامش يندو خلفية لمحور
جديد، وهكذا دواليك.

١ - أفعال التخيل

ثمة، إذن، كينونة خاصة بالنص تتبلور
وتتشع عبر العلاقة الحوارية والمتبادلة من
خلال القراءة. وواضح أن هذه الكينونة
ذات طابع تخيلي، من جهة اشتغالها على
ثلاثة أفعال وظيفية همّ الانتقاء والتركيب
والكشف (١). فالانتقاء بناء منسجج
للانساق الأنيب والاجتماعية والتماريخية
والثقافية. وهو بالتالي، تحويل للعناصر
المرجعية وتكثيف لها واستغلال على

المونومج البهالي وخيال القراءة

د. أحمد فرشوخ

يُنْبِقُ الموضوع الجمالي من ديناميّة التفاعل بين النصّ والقارئ، وهذا
يقوم العمل الفني في موقع التّخم، في الخطّ المائل، وبالتالي
في مكان البين. من هنا تتشكل اللحظة الجمالية فعلاً قرائياً يقارب بين
هويتين، ينشأ عن التقائهما حدث رمزي ذيوي ذو تعددية صامتة.



فرسوخ

إلى خفاء مُشعر.
هكذا يتضح أنّ الموضوع الجمالي هو
تجلّ أو انبثاق لتلك الإمكانات أو القوى
الباطنة للنص، لتلك المظاهر الخطاطية
الكائنة في حالة تأهب، بحيث لا تتجلى
بغير التلقي، الذي هو إنصاف يقظ لنداء
النص، واحتفاء بأشوائه وعلاماته
وانطاق لموجوداته الصّامتة، وانفعال

إلى النصّ بما هو صنيع المؤلف، كلية
منجزة وأساس حمي، وبالتالي بنية من
الأدلة تهب نفسها للوصف والإدراك؛
أمّا التحقق بوصفه تجسيداً، فهو
استجابة جمالية متصلة بالوعي
والتفاعل، يُجزئها مُقلّ قارئ قد يكتب
باللمعة، أو مُقلّ باحث يرنو لاستيلاء
معرفة نقدية تصاور الأدب والثقافة
والتاريخ، كما تصاور النص ذاته من
خلال تحليل وتقويم وتذوق مجموع
مكوناته اللغوية والتداولية.

وهنا تحضر القراءة البحثية
باعتبارها تأمّلاً انعكاسياً، وآلية للكشف
والتوليد، وتسمية المُضمّر، وتحويل
الظاهر، وتبيين الاختلاف، وشمّ المركز
النصي، ونسج العلاقات المنتشرة،
ولذا، فاستثمار الخبرة الجمالية هو
إيقاظ للنصوص من سباتها قصد
اكتشاف ميسر وقمعه، والإصغاء
لصمتها، ورؤية فضاء المباحث في
ارتباط باقتصاد الكتابة المستوعب
للتبعثرات والفجوات والتناقضات
والانقطاعات، والتموي كذلك على
تعمين وإثراء الفضاء النصي المائل على
السطح ضمن مُثيرات محسوسة تشير

حديدها وتقاطعاتها وتفصيلاتها، إضافة إلى جلّوها قواماً إلى العناصر والعلاقات المبطونة والمسكوت عنها.

هكذا يقيم النص حدوده الخاصة مثبّراً أي سباهة، فالسبوق هو ما يرافق النص، وما هو خارج عنه أيضاً، ومن الطريف أن كلمة "contexte sdhr" في اللغة الفرنسية تسمّع بالشكل التالي: (qu'on a le texte). أي لينصنصن (٢). وبعبارة أخرى، فإن السبوق بما هو انتقاء مرجعي هو الذي يضمن النصية أو التخيلية على أحداث الواقع، إذ يرتقي بها إلى مستوى التواجد الجوهرى والوعي بالذات، وتتشأ عن هذه العملية قصيدة الإحصاءات وتنشيط القسوة الإشكالية القائمة بين الخارج والداخل، وتكميلاً لفعل الانتقاء، هناك فعل التركيب المسؤول عن تحرير المعاني وتوليد الإحصاءات وتنشيط القسوة الاستيعابية للكتابة، وتحريك العلاقات بين مختلف الطبقات والمستويات النصية، فهد إبراز بعضها وتظليل أخرى، وكذا قصد حيابة نسج نصي تشكل خيوطه وتتعقد، تبني وتقطع، تنقص وتوسع، تتوخّد وتستحيل، وكل ذلك وفق إيقاع سُبّين يضمن على "الفياني" شكلاً مُستقلاً يصحّ بقائليه التصور.

وبالتفصّل إلى الكشف، تكون أمام إشارات مُشفرة يُحيل تفكيكها إلى الأعراف والتقاليد الفنية المتفاسمة بين المؤلف والجماعات القارئة، في صيغة عقد صريح أو ضمني يُحيل على النص بوصفه خطاباً مُسنّناً، وذلك على شاكلة ما تُلقيه في مقولات الأجناس الأدبية. وهُنا تحضّر بقوّة مسألة الملاممة انجمالية، إذ عدم التعرف على الملاممة التساندية يضمن إلى تجاوب غير مُناسِب، وبالتالي إلى تجاوب إلى جمالي يعدم الخاصية المميّزة للنص التخيلي ويعطم بالتالي لحظة انبثاق الموضوع الجمالي، ومن ثمّ أهميّة التشديد على وضع العالم "الواقعي" المدمج نصياً بين فوسين للدلالة على ضرورة إدراكه كما لو أنه مُعطى (فقط). وفي ضوء هذه السمة التساندية يتبيّن تطلّب المواقي الطبيعية وردود الفعل المباشرة المتنبئة في العالم الواقعي لحظة الانتقال إلى العالم المُثَلّ.

وما يجنب الانتباه، هو كون بنية كما لو "comme si" يُمكن لها أن تُشكّل

الشكل يطوي الخارج ويحوّله إلى جمال وقيمة، إذ يثير المتعة ويبني المعرفة العَميقة عبر المشاركة وتأهيل التجربة للتغيير والانفتاح، بعيداً عن الكتابة الانتهائية والجمادة

خيمرة للتشكّل، من جهة إرباكها لكثير من التعارضات والمفاهيم الأساسية الواسفة لتأنيّة الطبيعة والفن، ومن ثمّ انبثاق أسئلة تُشخص التوتّر الحاصل في رسم الحدود بين مجموعة من الأنظمة، وذلك من منظور بيان إشكال العلاقة بين الاتصال والانفصال.

يقول إيمانويل كانط (Emanuel Kant)، الذي تشيّر له الاستيعاق الحديثة بالشّيء الكثير، بأنه أمام عمل فني جميل علينا أن نبي أن الأمر يتعلق بالفن وليس بالطبيعة، ولكن بالرغم من ذلك ينبغي أن تبدو غاية الفن متحررة من أي قيد ينبثق عن قواعد اعتباطية بحيث يبدو الفن "وكأنه" من إنتاج الطبيعة الخالصة والبسيطة (٣). فهاهنا تبدو "كان" أو "كما لو" مُخلخلة للتعارض بين نظام الضرورة ونظام الحرية، وبالتالي مُنظمة وفق دور حاسم، لخبرتها بالأعمال (Œuvres)، هذه التي تبقى بعد انتهاء زمن الفعل، لتتسمي إلى مجازات الخطاب ولكل المنتجات الرمزية.

وعليه، فإن كينونة النص "في ضوء" الاعتبارات السابقة، تضعنا أمام ظاهرة الاستقلال الذاتي للمثل، تلك التي تخرج مفهوم "الانتماس" المذاهب عن التأثير الحتمي والمباشر للبيئة التحشيتية في الإبداع، والحيال، أنّه ما أن تُفعل الطابع التخيلي حتى يتقلص العمل إلى مجرد شهادة تصريحية، أو وثيقة، أو تاريخ حالة، أو اعتراف محض. وعندما يسود الاهتمام المفرط باستخراج معلومات تاريخية أو سيرة صرفة، مع ميل إلى تفسير "العالم الرمزي" من خلال عامل تاريخي مُهيمن، بحيث نصل إلى حلقة مفرغة: أي إلى مقاربة العمل بوثائق

تاريخية مستعملة، هي نفسها، من العمل، يُضاف إلى ذلك، الوقوف في مفارقة: فحين نتنقّص، قصد الدراسة، نصوصاً نتدرّجها رفيعة جميلة؛ ولكننا نلغس أدبيّتها مادّماً لا نبحت فيها إلى عن علامات تجربة حشّية عبدة الشكل، تُدرك بالبداهة ضمن وعي طبيعي.

وهامناً تطرح مُعضلة "الشكل الفني"، من جهة وصلّتها بالمسافة الضرورية بين النص والسياق، حيث التحوّل الملائم من الارتباطات الملموسة والموضوعات التجريبية المعيشة، وبالتالي إنفاذ النص من القراءة الأحادية المباشرة وكذا من النزعة الإسقاطية والتفسيّة. إذ بفضل الشكل يتحوّل "العالم" من مُعطى إلى مُهمّة تواجه المثقّي، وبالتالي من ضرورة إلى إمكان متميّن بذاته ومفهوم بذاته، بحيث يفرض من العالم التجريبي وإن تدخل معه.

فالشكل يطوي الخارج ويحوّله إلى جمال وقيمة، إذ يثير المتعة ويبني المعرفة العميقة عبر المشاركة وتأهيل التجربة للتغيير والانفتاح، بعيداً عن الكتابة الانتهازية والجامدة، قريباً من تشييد مُختلف لصوره الزمن، وتفكيك فني للمعرفة الوثائقية بما هي نغمة من أنماط المعين الفكري.

وإنّ، فالشكل قوّة وإحساس، فيه يُصبح النص أكثر وعياً، مادام الوعي دائماً زائفاً في البداية، إذ عبّره تمسّح الحركة الأولى التي هي ردّة فعل كاذبة مغيّداً أي خفاء، كلّما انبثقت عنه قيمة لعبية تكون حصيلة مسكّ العلامات المنمّية للفتة في الكلمات المنبوعة من ورق، والمُضغّية للغموض المتخرج عن الدلال، كما تكون حصيلة شروط تنظيم التمدّد والتقاطع والتراطم، وهكذا يُصبح النص مرقوباً لذاته، مُتحرّراً من حالته، ويجانب هذه الفائدة.

يتعلق الأمر إذن، في ضوء استحضار العناصر المذكورة، بكون الموضوع الجمالي هو حصيلة فهم وتمعين للعمل الفني خلال وعي فرائي إستطقي، يستطلع مله خجواته وتجنّب طاقاته وتخصيص إمكاناته، وواضح أن القسوة الإشكالية بين القوّم والمرسل والقصد المستقبل، تدّ مُعطلة صعبة، معنى النقد المعاصر لحالات تطويقها وتطويرها، خصوصاً

الموضوع الجمالي وبنيان القراءة





وأن الفلسفة الشكّية، مع ماركس وهرويد ونيتشه، ضاعفت مشكلة الشكل الديكارتى، بحيث لم تعد الأشياء وحدها تبين على الشكل، بل غدا الوعى ذاته مشبوهاً وموضع شك (٥).

ومن هنا يندو مفهوم "القصيدة- in- the- tension" الملقن بمسألة الوعى غرضه لتفكيك وإعادة البناء، فالأبحاث الإستمولوجية والتأويلية لم تعد تنظر للقصيد بوصفه ناقلاً محتوى نفسه أو عقلى موجود، في ذهن المؤلف إلى ذهن القارئ، على نحو ما يمكن أن يسكب المرء شرباً من جرّة إلى قدح، إذ هذا الفهم أصبر الماطلة مع نموذج فيزيائى، وإحال أن القصيدة لم تعد تدل الآن على "اللوحة بالقصيد" كما لو أنه فعل ذاتي، مثل الانتباه، والتوجه نحو هدف ما، فثمة ما يدعى "قصيدة الأفق"، من حيث إن تركيز الانتباه على موضوع محدد، مشروط بالتضائيات التي يجعل موضوعات أخرى تكون جميعها حاضرة في نفس الآن، أي متزامنة الحضور، وبالتالي مستوحاة بنير إرادة، فهناك إذن أشياء إضافية داخل القصيدة، التي تحمل في ذاتها الأضلاع المتعددة لتضميناتها، ومع ذلك، فإن بناء الموضوع الجمالي المناسب لأبّ أن يُراعى القصيدة، شريطة تحريره من التمثيل التباسي؛ أي شريطة اعتبارها قصيدة غفلاً، وبالتالي قصيدة ذات طبيعة بنيوية، بحيث تفارق فكرة "الأصل"، وفكرة النقل التجريبي ما هو خارج.

وهذا يعني، مرة أخرى، إمكان تشييد موضوع جمالي ينسج علاقة مرئية مع العمل الفني، بحيث لا تتخذ صيغة تناظر بين نقطة ونقطة على شباك ما هو معروف في المنطق باسم "علاقة واحد بواحد"، وإنما هي علاقة تناظر كيهي، يشتغل على مواضيع القصص والشعر والهمس والغموض، ضمن "حدود" لا تُزَيَّف العمل ولا تفصله عن أفضقه الجمالي.

ولجني أن ملء الفراغات وتوابع بنيات التخيل وتكملة ما يُسمى بمواضع اللاتحديد، غير كافٍ لتكوين الموضوع الجمالي، إذ لابدّ من حصول ذلك ضمن وعي قرائي يستطيع إدراك توليفية العمل (بالمعنى الموسيقي للكلمة)، وبالتالي يستطيع تمييز خاصيته الجوهرية قياساً إلى باقي النصوص والخطابات، ومن

الأكيد، أنّ الناقذ أو الباحث محكوم بضرورة تعميق كفاية الظني، إذ لا تكفيه المعرفة الحسية المتغلغلة مع النص بصورة حرّة وعفوية، وعليه مُجانبية للمعرفة الأيديولوجية المفروضة، التي تستعمل التصوص قصد تكريس أهواء ومصالح المذاهب الجامدة والمؤسست المعادية للتحرّر والاختلاف. فلا بدّ إذن، من الارتقاء نحو معرفة تحليلية وتأويلية، تحدّد نموذج البنيات الملائمة جمالياً، أي المعرفة لوظيفة التواصل الفني، مع فحص علاقاتها وانظاماتها ضمن البنية الكلية.

يُضاف إلى هذا تشخيص كيهية اشتغال التشاكلات الاجتماعية والتاريخية والسياسية والإيديولوجية والفلسفية، على المستوى الجمالي، وكذا طموح بلوغ المعرفة الإستمولوجية بما هي خطاب وأصناف للجسوية المقاربة من جهة خصوصيتها، وانكاسها الداخلي ونظيرتها الضمنية، ولا شعورها المعرفي، وإبدالات بنياتها، وحقايقها انداختية، وأبعادها اللافكر فيها (٦).

وبهذا المعنى، فإن فهمنا للموضوع الجمالي يقتضي تحرير النصوص الأدبية من المقاربات الاختزالية التي تقلص الأثر إلى مجرد خطاب إيديولوجي أو توصيلي مباشر وصريح، غافلة بذلك عن رمزية الكتابة التي هي ثمرة تفاعل عناصر متعددة الجذور والانتماءات، ترتبط بالذات والأوعي والتأمل والتجربة.

بعبارة أخرى، إن بناء الموضوع الجمالي لا

إن فهمنا للموضوع الجمالي يسعى لتحرير النصوص الأدبية من المقاربات الاختزالية التي تقلص الأثر

إلى مجرد خطاب إيديولوجي أو توصيلي مباشر وصريح، غافلة بذلك عن رمزية الكتابة التي هي ثمرة تفاعل عناصر متعددة الجذور والانتماءات

ينفلق ضمن الإدراك المعنوي والنسبي للمعاني، إذ لابدّ من تقدير العمل وتثمين هيمته الذاتية وتوقّف جماله الباطني، ولن يحمّل ذلك سوى بمجازاة الإدراك التقني والمتطاطف، نحو إدراك معرفي يبنى مساهمة تحليلية تفصح ثوابت جماليّ متّسق، يجد ضمانته في النص، وله أثره في خيال القارئ وذخيرته الثقافية.

ومن ثمّ فإن الإدراك الجمالي يطول الباطني والبنيات معاً، حتى لا يكون الخفاء المستغصن خادماً، ولا الغياب المكتشف مشاً، فاستحضارنا يجب أن يكون مرافقاً، ومتحقّقاً من خلال السيلاق النصي، والغامات المنقوشة ضمنه.

ومع ذلك، فإنما كان التصوص البنية أن تتطوى على أكثر من موضوع جمالي، بحيث تظل مشروعة قائماً للقراءة وبالتالي للكتابة، وذلك في حدود ما تتحده مواضيع الكشف من إمكانيات لإظهار التحجب، وإضائة الاعمري، واستدعاء المعنى، ووسم الغفل، فالكثافة التحليلية متى تحققت، أفضت إلى تنوع في التقني خبسية في التحديد المؤجل لفضاءات الأتميم، التي هي مواقع لمب أخرى ومعرفة ولذة غامرة، وليس شرطاً أن يحصل هذا في الأعمال القديمة، إذ الأعمال الأكثر قرباً والنفا حسب الظاهر، يمكن لها أن تصبح بعيدة وغريبة، فأحد دروس الإناسة الحديثة الأكثر عمقا هو أن البعيد قريب مني أيضاً وبمسافته نفسها، كما أن مفهوم "الغربة المقلقة" والفرويدي، يشير إلى إمكان تمايش الألفة والغربة ضمن مفارقة متقلقة تجعل الغريب داخلنا واليهب، يؤنّ الترابيع الخاص في الصميم، دون أن ننسى أنّ "ذات الكتابة" الحديثة قد تكشف آثاء التحليل عن ذات قديمة تتخلل التسبيج النصي، فليس هناك خطبة مستجاس ومُعاصر تماماً لذاته، إنه مسكون بماض ما هي لا وعيه، وبماكانه أن يستبق المستقبل، وهذا من شأنه أن يدعونا لقراءة ما لي بقراء، من خلال الحصر في الطبقات الفنية المضمّنة لعمد أعمال.

وعليه، ليس الطاقة الجمالية للعمل الحديث ليست موضع تشكيك، ما دام هذا العمل قادراً على توليد بُدَي الزّمن والسماقة بصيغة مُحَابَة، ضمن تعدد دلائلاً متزامناً، وتحديداً مختلفاً للتوّج



فيديو

البنيات النصّية لدى الجماعة القارئة نفسها، وكذا استعادة جديدة لحركة الكتابة الداخلية ولسلطانها الخيوية ومعرفتها البذرة بالصمت، وبالتالي لجموع عناصرها وعلاماتها المتشابهة المشتملة في الآن ذاته على الرّمزي والواقعي، الملموس والمتعالي، القول والمُتَبَّع...

٢- الجمال والازدواج

وهكذا، يتشكّل الموضوع الجمالي في مكان تواجد القراءة والكتابة، وفي ملقى تناقد الحضور والغياب، واشتباك الذاكرة والشوق والانتباه، وكذا التباس إرادة السعي والابتعاد بمماناة التشتت والانتشار، فهناكنا يتشظى القصد، ويتفخض التوتر بين الاختلاف والمساواة من جهة، والتعرّف والتواصل من جهة أخرى.

لهذا، لا يُمكن تقليص النصوص المتنوّزة والمميّقة إلى مجرد آثار بسيطة ومغلقة، تتطابق مع ذاتها، وتتسانع من تاريخ خطي، يُفكّل التكوّن المرتبط بالمتبرورة والعناصر البنوية. كما لا يُمكن اختزال تلك النصوص إلى تجلّ خاص لقصدية إرادية تبثني التغيير والتجديد والتأثير، انطلاقاً من علاقة "مترتبة" بالراجع.

فالمسألة أبعد من ذلك، إذ المرجع ذاته، يُمكن أن يتسع ليشمل الواقع، والواقع الخفي، والوحي، واللاوعي، والخبرة، والحلم، والجنون، والأثر النفسي، والأسطورة البدائية... وهذا تحول باهر للمفاهيم الجديدة القديمة، والتي حان الوقت للإرتياب في معانيها المستقرة. كما أن لغة الكتابة ذاتها، هي فراسل بين إيمانها، لأنها رمز لفظي، مادي من حيث التجسيد، "تجريدي" من حيث كشفه لحقيقة مجازية وحسية في آن. وبذا تكون هذه اللغة مزدوجة: لأنها تراوح بين الاستعاري التامض والملموس المعاصر، وكذا بين التواصل المتجه نحو الآخر، والإضادة التطهيرية المرتدة إلى الذات.

هذا فضلاً عن التناقض المولم بين الحاجة إلى التعبير واستحالة قول كل شيء. وهو ما يجعل الكتابة مرتبطة بالسلب والتمزيق والانتباه، إذ تتضمن قسطها من اللاتلافيح، تكون مجاورة في عبقها لا قولها، خصوصاً وأن اللغة، التي تُشكل نسيجها الداخلي، يقطعها دوماً

آخر، ناه، بعيد، وفي جوهرها يتبع الغياب (٧).

بيد، إذن، أن ثمة اقتراناً بين الجمالي وازدواج النظام الأدبي، وذلك من جهة صراع الإمكانيات والموائق، وكذا من جهة تناقض هاتين الإسهاب والتكثيف، ذلك أن مبدأ الاقتصاد الفني يخضع لضربتين مُتعارضتين: حاجة القارئ إلى التصور والتعرّف، وهو ما يستدعي الإشباع والتفصيل؛ وحاجة النص إلى الجمال، وهو ما يتطلب الحذف والإيجاز.

وواضح أن البحث حول التكثيف يقدّم مُقترداً أساسياً في التّرامات الجمالية لأنه يتصل بإشكالات عميقة، تُمسّق الفنّ في تفصله مع الثقافة والمعرفة والتاريخ؛ الشيء الذي يفتر كون الغياب المنبثق عن التكثيف ليس عدماً، بل هو غياب ذات، وقوة تتحقق بشروط ضمن نظام دلالي يشغل عبر الإيهام (connotation)، من حيث هو منفذ للدلالات المتعددة، ومصاد القيمة الاختلافية والمميّقة للنص. إنه (أي الإيهام) اقتران مقدّم بالتصريح (Dénotation)، وتحويله، وبسبب للهمنة عليه، وحرفه للتوازي معه.

ذلك أنّ التماسك بين الإيهام والتصريح مازال في حاجة لمزيد التشبيب والتفكيك، خصوصاً عند اشتغالهما أثناء التلقي، إذ يتنافسان على مستوى ترجيح معنى دون معانٍ أخرى ممكنة، بل إن أحدهما قد يكون شرطاً لانبثاق الآخر. فقد يتظاهر نص بتبثيت معنى حرفي إيجابي ما، ولكنه يسوق خلسة معنى

مجازياً قد يكون سلبياً، يظل خفياً في داخله، كما تبقى الشمس خفية في الظل، أو الحقيقة في الخطأ (٨). وهذه المروجة تزداد تعقيداً مع احتمال انبثاق معنى ضامير؛ معنى ثالث، يلجأ كغائض وتمكلة، إذ ليس هو الدلالة التصريحية للنص ولا دلالته الإيحائية. وإنما دلالته المنفرجة ((sens obtus؛ أي تلك التي تقدّم نفسها كمعنى عنيد وهاروب، أماس ومنمق، مُتَقَطِّع ومجبن، مُصرّح ومُتَبَّعاً على القراءة التسيقية (٩).

هذا، دون أن ننسى كون الدلالة التصريحية ليست بسيطة ولا خالصة، بل تتضمن في الأخرى، سنناً مُركباً شديد الغني والخفاء، يشي بتكون متجذر في الثقافة والتاريخ؛ تكون مازال ينتظر مزيد الحفر والمساواة.

وعليه، فإن الفجوة بين المعنى والتعبير هي التي تشري الكتابة، وتشكّل قلبها الحافز على كشف حركة النصّ وعيوره. فليس ثمة كتابة خالصة ووحيدة البُعد، ما دامت تشغل على اللغة بوصفها عُمُلاً ذاتياً، وما دامت لا تبدأ من المعاني بل تسمى نعوها؛ الشيء الذي يجعل الفعل التخييلي يندّ عن المعنى الجسدي (sens sérius) اقترن بالتعديبات المهارية للمتعالى (الترنسندنتالي) والكوجيتو والأصل، وبالتالي يجعل ذلك الفعل مُحولاً لعناصر الواقع التجريبي من جهة التطفيف والتذكر والتعريف، وكذا من جهة الانفصال والغنى والتخويض. وهذا ما يجعل أنساق الواقع مفتوحة على السؤال، إذ يفد الزامع موضع إشكال، والأليف مَسْئُور ارتياب، والمرئي المفرد مكان "مُطَرِّقة"، واللامرئي موضوع نظر وإثارة.

وهكذا تبدّل "الحقائق" لتصبح، ضمن السيرة التخييلية، في قبضة رمانات النص وقوام المشبّعة ورفائله الدخيلة، ويجعلها تقضي إلى الخفياني، بما هو أفق أخلاقي ينتمي لذلك الخط الزماني المائل بين الواقعي والتخييلي، والمبتثق عن خيال القراءة المشبّعة ضمن خبرة نقدية جمالية. وهي خبرة تستطيع بناء ونظم الأجوبة اللامعة والمنبثقة عن أسئلة مُتشابهة، تشتمل مُكوّنات صوغ التخييل، كما تشمل تركيبه المقترن بصنع النصّ ونسجه وتطعيم أجزائه وتنسيق معماره. فضلا عن الإدراك الجمالي الحائض التخييل التي يُمكن اعتبارها عالماً غفلاً وشرطاً لا مُتَوَكِّلاً يمتدّيق الدلالة، ويتوضع





ضمن الفضاء الذي تمنح العلامات فيه عالم الخبرة شكلا يجعل الدلالة ممكنة ومتينة.

بمسارة أخرى، إن خيال القراءة هو الذي يحوّل عناصر التحليل إلى جسر تتقش ضمنه آثار العُور نحو خيرة أخرى تتجاوز "مبدأ الغاية" المُقدّر للتخيل كنهاية مقصودة لذاتها، كما تتجاوز "مبدأ السبب" المنفلق ضمن شروط الإنتاج. فبدلاً من التفكير المنحاز حصراً لأحد المبدأين، ثمة تفكير ثالث يُقيم بينهما ويندّعهما بحيث ينتصر "كيد العلاقة"، ويؤكد الغشائي الذي هو شكل مُغاير للثنية والتفكير، لأنه يُعيّل المكنة بين المرئي والخفي، بين المنكر واللافكر فيه. وذلك في أفق التفاعل مع تجربة تحجيبها وسائل كثيفة تجعل أصلها ناقصة ومعددة، أي تجعل ميلادها مشروطاً بتلك العلاقة المعقدة والمعصية بين الكلمات والأشياء. ومن هنا الهوة التي لا ودم لها بين الكينونة والفكر، والتي استندعت نمطاً جديداً من الكوجيتو يجعلنا نُعيد النظر في محدّدات الوعي الكتابي الذي غدا شديد الصلة بما يفرج عنه وإن كان يظل قريباً منه؛ وذلك ما يُفضي إلى تساؤل مُتجدّد: كيف يُمكن للكتاب أن يفكر حيث لا يوجد وبإتالي أن يوجد حيث لا يفكر؟ ما طبيعة الصلات بين ما تعرفه الكتابة عن ذاتها وما لا تعرفه مما هو واقع فيها؟ ما سبيل إعادة تقويم الصلة بين النصّي والمرجمي في ضوء تفكيك حدود التخيل

وتجديد النظر في الوضع الإستيمولوجي للواقع الذي غدا هو ذاته مسرحاً للتأويل والتقييم. وبالتالي كيف نُحدّد من جديد تفصّل الداخل والخارج؟

٣- **وعيان متاهات**

هكذا نترك أن الكاتب نفسه لا يضبط أصول مُعدّات التخيل، ولا يُسيطر تماماً على مؤدّياتها، لأن الطبيعة المعقدة والمفتوحة للتجربة الإبداعية تجعل الذات الكاتبة تفكك نواتها الوجدانية والثقافية، مراوغة بين لحظات المنبع والهوية والميلاد، ولحظات الانفصال والاختلاف والانسداد. فلا تطور للتجربة إلّا بعد الممارسة، ولا تجربة بدون شرط اللوعي. وإذا كان هذا شأن "الوعي الكتابي" المتصل بالبدن، فكيف يكون شأن "الوعي النصّي" المُفترق بالقارئ الناقد (١) ويُفضي إلى تركيب الموضوع الجمالي واشتقاقه من الحقل الفني؟

إنّ البناء المعرفي للموضوع الجمالي يستدعي استثمار القطب المُقابل المواكب لتجربة قراءة الإبداع والتأويل معه ضمن خربة مُعقّدة، أي استثمار ذلك الوعي المُصادّ بمُطلعة النص وحدوده وأوامره الضامّة من جهة، وحقله الكيفي والزمني المحجوزة والمُضَيّل المخيوء المُحرك للحُكم والوجدان من جهة أخرى. وبين هنا أنماط شعور نقدي مزدوج يسمي لنفسه المبدع ومُضاماة الأثر، وفي الآن ذاته احترام أصالة تجربته وشروطها؛ الشيء الذي يدعو لمُجاوزة القراءة الإسقاطية، وكذا مُجاوزة القراءة الشارحة، لذلك،

تتبع تعقيدات القراءة التقنيّة من هذا الاندراج الذي يجعل كل قراءة عميقة تحدث على شكل أزمة.

إضافة إلى ذلك، تتوسّل القراءة الجمالية المألّة بوساط الكتابة، الذي يحدّ قيمة غير بريئة، ومن ثمّ إغراق الانتماء بعالم التجربة المقروءة ومحبّتها ولو ضمن مسافة النقي والنشور، وهكذا ترسم تجربة جديدة و"شائعة" تملأ الفجوات، وتتخلل الخانات البيضاء، وتقوّي هضاء الغياب، وتحرّر المعنى الأسير، وتُشخص المراقبة الخارجية والداخلية لفعل التخيل، كما تتواءم في ذات الآن تلك القيم الصلبة والعنيدة، التي قد تسكن البعض وتُسرب إلى حيلة أو قصداً، بحيث تكتمس لبوس التواطؤ والتبرير. إضافة إلى تفكيك المادّة الأيديولوجية الكامنة، التي ينبثق منها النص ويشتمل عليها، وينزع للانفصال عنها بوصفه فناً.

وعليه، فإنّ المتّوَع المعرفي للموضوع الجمالي لا يقتصر على كلمة الموضوع الفني والاقتصاد لبرؤيته، بل لا بُدّ من مُواجهته بالخيال المُضادّ المُؤكّر لموضع يسمح بالتقريب وكشف الإغراق. وبهذا نصلّح إلى النقطة التالية: وهي أن الموضوع الجمالي - ضمن الانشغال النقدي والبحثي - توسّع ليشمل الفني، وتحرير له، وتتوقّع لمعرفة، وكتابة في أفق تجربته. وذلك ضمن وعي إستراتيجي لا يفصل المعرفة النصّية عن مكونات صنوغها.

* ناقد من المنسرب

(ضمن) كتاب نظرية النقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، ١٩٩٢، ص. ١٢٣، ١٢٤.

٧ - ميشال فوكو، حريات المعرفة، ترجمة سالم ففوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص. ١٠٦.

٨ - بول دي مان، العنق البصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سمير الفانمي، المجلس الأعلى للثقافة، الشروق القومي للترجمة، سلسلة ١٩٨٥، ٢٠٠٠، ص. ٦٠.

٩ - يعتبر هذا المعنى مُصرّحاً للقراءة التقنيّة، ويُمكن استشفاه من خلال الوصف والتصوير، إلى أنه يتنع عن الدلالة المنطقية، يصيب تشخيصه على مستوى الحكم، وقد كشفه رولان بارت في دراسته: l'obvie et l'obtus, Essais critiques III, Seuil, coll. Points, Paris, 1982.

١٠ - لتدرك على مُحدّدات وخلفيات النقطة الضمنية بين الوعي الكتابي لدى البصيرين، الوعي النصّي لدى النقاد، يُراجع مقال: حسن البنازمي الدين، مفهوم "الوعي النصّي" في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ١١، يونيو ٢٠٠٢، ص. ٦٥١، ٦٥٢.

١ - نناقش هنا من التمييز الوطني للماثيات التخويل، كما صاغه هوفمانغ لوز في كتابه: التصفيهي والغشائي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية، ترجمة د. حميد حميداني، د. الجهادي، الكلية، مطبعة الانتاج الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

٢ - ج. هو سلفرمان، نصّيات، بين الهرميتيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناطم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص. ١٢٢.

٣ - عن مُعاصرة لساك دوريدا، الشاعرا بالقاهرة في فبراير ٢٠٠٠، موصومة د: وكان نهاية العالم كانت في أصل العالم، نشرتها مجلة الكروم بترجمة، أنور مفيت ومنى طلبة، عدد ١٥، خريف ٢٠٠٠، ص. ١٥٧.

٤ - المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

٥ - Paul Ricoeur, De l'interprétation, essai sur Freud, Seuil, Paris, 1965, p. 41.

٦ - التمييز بين مستويات القراءة وعلاقتها بإشكال المعرفة، يُنظر: حميد حميداني، "مستويات النقي"، القصة القصيرة نموذجاً.

ياخذنا "وليد صبحي أسنّاد" مساعد التاريخ القديم بكلية الآداب جامعة الإسكندرية في رحلته الدموية في البحث عن قبر الإسكندر، واستغفره في هذا الهدف كل خلايا له يروح التفكير في اكتشاف مرمز في وثائق التاريخ أو مفاجأة إحدى التقيبات؛ لتكشف عن ممكن السر؛ ليطمئن على مستقبل بلده المحبوب الإسكندرية؛

..مستقبل الإسكندرية هو الذي
يهمني... أريد الطلسم الذي يحمي
الإسكندرية من الفرق"

يبرع الكاتب في استخدام شعرية المكان: "يمكن اللجوء إلى المكان لاستصدار الشعرية، بوصفه مكوناً أساسياً من مواد جامدة معادية، شمولياً، ومحايدة جمالياً، إذا لم يتدخل الوعي والذائقة التي تعد بدورها أحد إغزاقات الوعي لاستثمار الجمال، أو تدخل العمل البشري على تحسين المكان وتجميله..."

.. لم يمد نزولي إلى الطريق

للذهاب إلى مكتبي
وحده، ولا إلى مواقع
التفتيش، أحرص،
فأنتخب بين البيت،
أعطي الوقت في تامل
الأماكن، والسير بلا
هدف، تنفر أسامي
المبادين والشوارع
تغطط العلم والري
والتوقعات، أحمده إلى
الدور الثاني من ترام
الرمل، أجلس في المقعد
الأمامي تبين الشوارع
بتأسعاعها، البيوت
والدكاكين والقمامي
وقضبان الترام في
استقامتها وانحناءاتها،
على جانبيها الخضرة
ونيات عباد الشمس
يعسفرن الهواجة،
استقل ترام الخط
الناري، والألويمن من

” محمد پيريد . . وغواية الاسكندر ”



ملحوظ أن كل عمل إبداعي جديد، للروائي الكبير محمد جبريل، تنبجس في ثنياه أفاق جديدة - للسرد العربي - مصافاة بريشة الفنان المبدع.

وها هو ذا، تصدر له رواية جديدة - ضاوية الإسكندرية هي سلسلة روايات الهلال. وهي من أحدث إبداعاته الروائية.

ييجربنا - الراوي -
في أوقات التاريخ،
ومقرباً في ربوع
الإسكندرية، ياحنا
عن قبر الإسكندرا
الإطلاء على
الوثائق، التي
تتضمن الطمس
الذي ينفذ
الإسكندرية من
الفرق وإتلاء البحر
نهما.. يطلع في
رحاب المدينة
الأخيرة - في قلبه،
بجميع أحيائها
وشوارعها، ومعالمها..





بدايته في ميدان المنشية إلى نهاية الخط، وأعود. لا يشغني المسار الذي يمضي فيه، ولا المحطة النهائية. أظل في جلساتي حتى يهود إلى بداية الخط. أمضي في الشوارع الضيقة، المنحدرة، ناحية البحر.

أمشي على شاطئ الكورنيش متأملاً نصف الدائرة من قلعة قايتباي إلى مباني السلسلة وحاجز الأمواج في الأفق القريب، والمراكب المتناثرة. الشرفات الحجرية، تعلوها المقرنصات، وتحته دعامات التماثيل الرخامية.... أحسي الشواطيء من الشاطئ إلى حاسب شهباز، الإبراهيمية، مسورتج، كليوباترة، رشدي، ستاني، من ستيفانو....

.. الإسكندر لم يخلف قبرا أقرا نقوشه، ولا أقارب أستعين بهم في معرفة الغامض من تفاصيل حياته. أقاربه هم قواده وجنوده. قتلوا أو ماتوا، أو عادوا إلى بلادهم. حتى أسماء قادة جيشه غابت، كأنه هو وحده جيشه، يقوده، ويقال به. الأوراق مصدرى الوحيد. كتابات المؤرخين وعلماء الآثار والمكتشفات الأثرية إن وصلت إليهم التقنيات أمضيت أوقاتها في المتاحف والمكتبات العامة ودهاليز السجلات، وتقلب الوثائق، وتصويرها....

أمضي في ميدنته الجديدة، الإسكندرية، ستة أشهر، ثم مضى إلى الشرق ليكمل غزواته. وصل إلى الهند، ثم أصيب بالحمى، ومات في عام ٣٢٣ قبل الميلاد، ولم يكن قد جاوز الثانية والثلاثين.

حمله رجالة، وعادوا به، وبعث بطليموس الأول المقدوني رجالة. استولوا عند بابل على الموكب الجنائزي، وحملوه إلى الإسكندرية.

بين عامي ٢٢٣ ق.م، و٢٨٠ ق.م، تحللت إمبراطورية الإسكندر. حلت محلها مجموعة من الدول الجديدة. .. القبر الذي أبحث عنه في وصف المؤرخين تفضي إليه درجات من الطوب. في أسفلها فناء مربع الشكل،

ثم طريقة طويلة، تنتهي إلى الضريح، تحت سطح الأرض....

أنت مثل يوليوس قيصر. ما شغله يشغني، وما أهمله لا أسمى إليه. لم يلفت إلى ثراء المقبرة الذي يفضي إلى قبر الإسكندر؛ ربما للبحث عن الطلسم الذي يحسم المدينة من الفرق....

هذا ما يشغلي..

وبيث الراوي في البناء المسردى المعلومات التاريخية بحرق يعمنا لا نشمر بالملاحة؛ رغم زخمها؛ وتعطينا لوحة عامرة بالكويكبات والظلال عن شخصية الإسكندر:

" من قراءاتي:

قيل للإسكندر:

- ما سرور الدنيا؟

قال:

- الرضا بما رزقت منها..

قيل:

- فما غمها؟

قال:

- الحرص عليها "

.. سأل أرسطو تلاميذه يوماً -:

كيف سيعاملون أساتذتهم عندما يحصل كل منهم على ما يطلع إليه من مجد وسلطان؟

قال أحد التلاميذ:

- سألزم الجميع بإعلان مظاهر

.. الإسكندر لم يخلف قبرا أقرا نقوشه، ولا أقارب أستعين بهم في معرفة الغامض من تفاصيل حياته. أقاربه هم قواده وجنوده. قتلوا أو ماتوا، أو عادوا إلى بلادهم. حتى أسماء قادة جيشه غابت، كأنه هو وحده جيشه، يقوده، ويقال به.

الحفاوة والتكريم نحوك، وسيكون عشاؤك دوماً على مائدتي..

قال تلميذ آخر:

- ستكون مستشاري الأكبر..

تساءل الإسكندر:

- كيف تهب نفسك الحق في لقاء هذا السؤال؟ وأنى لي أن أستكشف ماذا يخفي المستقبل؟.. يجب أن تنتظر وترى..

أعجب أرسطو بما قاله الإسكندر، قال:

عطيل..

" هل كان للإسكندر هوايات شخصية؟ هل كان يحب النساء؟ هل قام بعلاقات جنسية؟..

لم تكن الشهوة الجنسية تشغل الإسكندر، ما كان يشغله ملوحاته في التوسع

تزوج ابنة عدوه داريوس....

إجماع الروايات التاريخية أن الإسكندر أضاف من ليسونيداس في اكتساب الخشونة، والبنية القوية، المستولة العضلات، لكن بشرته البيضاء، الناعمة، وقسمات وجهه المنمنمة للتقاع، وميله الفوي برأسه على أحد كتفيه، وإرسال نظرات الدعة الفائرة إلى معدته، كان هليلب شاذاً، ومارس العلاقات الشاذة في حياته، لكنه حرص مثل الفانية التي تمنع ابنها من ممارسة مهنتها على أن يظل الإسكندر صحيح البدن والصحة النفسية..

أراد رجلاً كاملاً الرجولة..

الشخصيات الرئيسية في الرواية معصودة، ولكنها مرسومة ببراعة تحدد الأبعاد والقسمات؛ الدالة عنها. وبلغت النظر شخصية؛ زوجة الراوي نجلاء، وصاعدا فتور الملاقة بينهما؛ وانهارها:

هذا الخاتم له فص بلون عينيك..

- لونه أزرق ولون عيني عسلي..

فاجأتني بالملاحظة بينت أني لم أكن أعرف لون عينيها..

هذا ما أتوقعه، تتقصص مني كل ما

أقدمه لها.. أو أعرضه عليها..
قالت وهي توميء بذقتها:
- عقدة الكرافطة صغيرة جداً..
- هذا آخر ما استطعت..

وفردت صدرتي:
- حاولي!

رفعت كتفيها، ومضت..

.. هذه المرأة لا شأن لها بدراساتي ولا بأبحاثي، ولا تنقيباتي، ولا بالإسكندر، مشاعري لا تعني شيئاً في نظرها، ما يهمها أن تحب اللحظة غير موصولة بما سبق، وما لحق، ترتدي الثياب الجميلة في الخروج، وتتزعجها عند النوم، تصر على أن تأخذ حقوقها كزوجة، فلا أجد في ضايقها إلا برودة الثلج..

لفني أناس من محاولة البحث عن ثقب في الجدار الذي يفصل بيننا، بدا صائلاً، ومصمماً، ولا ياذن بالتواصل، يحبس كل منا في عالم منفصل، وإن أقمنا تحت سقف شقة واحدة، حتى لو تبادلنا كلمات، فلأننا ينبغي ألا نظل صامتين.

لم أعد أضغط على الجرس في عودتي إلى البيت، أدس المفتاح في ثقب الباب، وادخل بهدوء، تمشيتي النظرة المتطلعة إلى داخل الشقة...

وقد برع الكاتب في البناء السردى؛ وإتكانه على تقنية تيسار الوهم، الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري.

والمونولوج الداخلي:.. تنحرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم، بل بالمشاركة في أفكارهم الأشد خصوصية، والتي تقدم لنا بوصفها تيارات للوعي للثقافة وموصولة لا تنقطع، والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية، وهي ترصد تسجيلاً لا نهاية له لانتطاعاتها وتأملاتها ونسائلاتها وذكرياتها وهويماتها، إذ يثرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعي الأفكار....

ويوفق الكاتب في السرد الداخلي

هذه المرأة لا شأن لها بدراساتي ولا بأبحاثي، ولا تنقيباتي، ولا بالإسكندر، مشاعري لا تعني شيئاً في نظرها.

المتعاطف: وفيه يبلغ التصاق الكاتب مع بيئته حده الأقصى؛ فيأتي التناول على درجة كبيرة من الحميمة والحرارة..

.. الإسكندرية مدينة واسعة..
أترك لتقديمي خطواتهما، تسيران دون اتجاه، وبلا خريطة، أربط بين ما أراه، وما أسمى إليه. أمضي من شارع إلى شارع، ربما فضلت الشوارع الجانبية، لا للبحث عن الحركة الهادئة، أملك البقاء في البيت، أو في المكتب، فسلا نزل إلى الطريق، أو أمانى الزحام، الطريق الهادئة فرصة للتأمل، ويربط المشاهد القديمة بما يعالمني للمرة الأولى، إذا ضللت الطريق سألت مازاً، أو يائماً، أو مطلة من نافذة، أو اصل السير، في بالي أن الطريق في أي موضع تخضي إلى البحر..

أحب المير على قدمي، لا أركب الأوتوبوس أو التاكسي إلا لمشاوير العمل البعيدة، تطعم خطواتي، أأمل، أسأل، أناقش، أراقب الحركة والسكون...

تتميز الرواية بلغة سردية تتحلى بالعقوبة، والتكثيف، يختار الكاتب المفردة الغوية؛ بناية بالغة.

وينهي الفنان المبدع روايته؛ بهذه الفقرة الدالة والموحية:.. شغلتي أوسيلة التي أنشد بها قبر الإسكندر والوثيقة داخله من التدمير الذي يهدده.

اختزلت الزمان والمكان في هذه اللحظة، في هذه القطعة من الأرض. هوت يداي بالفأس، علت وهوت، لم آبه بالقباز الكثيف، علا، فغطى وجهي. عرفت الضربات طريقها إلى الحفرة، أتوقع القبر، الكنز، الطلمع، المعجزة، اتسعت الحفرة وامتدت وعمقت، أضرب بكل ما تسعفني قوتي، قوة غريبة لم أشعر بها من قبل، تصاعدت في داخلي، ركبني الإصرار والجن والفساد، لا ألتفت إلى العين التي فاجأها تصوري، هاكتفت بالفرجة، كأنهم يتابعون ما لا شأن لهم به، واصلت الضرب بالفأس، أتوقع، أنق، أن المر سيبرج بما يخفيه، تبتهت إلى دائرة السعن الغريبة، اختلطت العين والأنوف والأفواه، ساحات الملاعب، فلم أتبين من أحاطوا بي، لم أعرف من هم، ولا من أين قدموا، ولا ماذا يريدون، وهل يعبون تصوري، أو يوافقون علي؟

تشابكت الملاحظات والتبصيرات والنداءات المشفقة، لم أجد فيها معنى محدداً، وإن مثلت دافعاً لا أدري لماذا، ولا كيف لكي أواصل الحفر..

تملصت من الأيدي التي حاولت تهديدي، أحدث الفأس ما يشبه الرنين.. هل؟

رافق الضرب المتلاحقة هتاف في داخلي يعلن الميلاد، والبشارة.

* كاتب من مصر

محمد نوريك - غواية الإسكندر



المصادر

- ١ - محمد جبريل - غواية الإسكندر - روايات الهلال - يناير ٢٠١٥ - القاهرة
- ٢ - د. صلاح صالح - سرديات الرواية العربية الماصرة - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢
- ٣ - ديفيد لودج - الفن الروائي المشرق القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٢

حوادث عمان التشكيلية

إعداد: محمود منير*

تؤمن

التجارب المعروضة في صالات العرض في عمان الشهر الماضي، من حيث تزاج أعمال لفنانين لهم حضورهم المتراكم في الساحة التشكيلية العربية والأردنية إلى جانب أعمال الشباب والتي يبشر بعضها بفن حقيقي يخفي الحركة الفنية الأردنية. وقد جاء معرض الفنان الأردني عصام طنطاوي في دار المشرق على أهمية كبيرة (إضافة لحجم الفاعلة التي خاضها في تجربته الجديدة، حيث تكمن قوة وجراة غير مسبوقتين في تلك الأعمال التي اعتمدت فيها عدة طرق وأساليب في التكوين بالعمل نفسه واستنطاقها عبر إقامة علاقات غير مألوقة مستطردا بالتفاصيل التي تعكس الألم الإنساني.

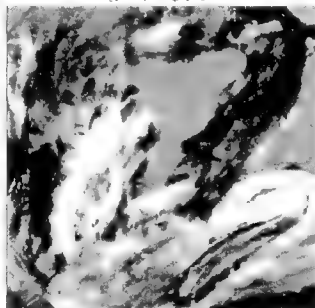
دار المشرق

يذهب الفنان التشكيلي عصام طنطاوي في فاعلة تونية تحكمها وتحميها رؤية مسبقة ومتأسكة تجاه الوجود والإبداع كعمل جمالي يوازيه ويتشابه معه وأما وقيمة ومثالا، منطلقا من خلال ثقافة الهدم والبناء إلى التعبير عن مجموع الحالات النفسية المتداخلة والمعقدة في النفس البشرية، بشكل يتمازج مع خصوصية فكرية وإنسانية وسياسية، فيصل طنطاوي بتجربته اللونية إلى أقصى طاقة تعبيرية عن مقدار الألم الإنساني وتعمية الخراب الذي يعيشه الإنسان العربي خاصة مستخدما كل ما يمتلك من أساليب وتقنيات في اللون والخطوطية لإبراز وإظهار الفضاء الذي تسير فيه موالم لوحاته.. لقد بنى طنطاوي عمله باستحضار العاطفة القوية المصاحبة للحالة التعبيرية وكأنه منطقة جذب تأسر المشاهد منذ اللحظة الأولى للنظر إلى العمل.

وكان الرسم طنطاوي قد أقام أول معرض له في جاليري عالية ١٩٩٠ ثم جاليري الفينيق ١٩٩٢ ورواق



الفنان الأردني عصام طنطاوي



الفنان السوري هسان بوس

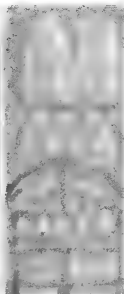
اللقاء ١٩٩٤ صالة بلدنا للفنون ١٩٩٦ ومعرض "مطر" جاليري عالية ١٩٩٧ رواق الحصن ٢٠٠٠ ودار الأنسدي ٢٠٠٠ وأنتروكوتنتال عمان ٢٠٠٠ ومعرض "الحرب" المركز الثقافي الفرنسي ٢٠٠٢ وشارك في العديد من المعارض المشتركة في الأردن وبعض الغربية والأجنبية، وفاز بالذهبية عن المعرض الثالث ٩٢، ملما أن له مقتنيات عدة في السعودية، ألمانيا، إيطاليا، اليابان، فرنسا، كندا، بريطانيا، أمريكا وسواها. ويشار إلى أن الرسم عصام طنطاوي من مواليد القدس عام ١٩٥٤ ويعمل متفرغا للفن في مرسمه الخاص.

صالة فخر النساء زيد

افتتح أمين عمان المهندس نضال الحديدي صالة فخر النساء زيد بالمركز الثقافي الملكي ممرضا فتيا بعنوان "مسارات" شارك فيه أربعة فنانين تتعدد تجاربهم وأساليبهم وتقنياتهم بين الفرافيك والتصوير



المسألة الأرضي إيهاد كنعان



الغنان السوري غلال معلا



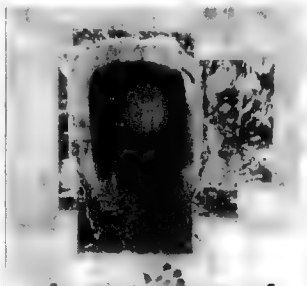
الغنانة الأردنية شاطمة الحلو

عنه مضافاً إلى لجوئه إلى
ثيمة العنف الإنساني والأشكال
الفاضضة لتقديم انتقاده أو
اختلافه من الآخرين.

يشار إلى أن الفنان عمران
يونس قد ولد في الحسكة
بسوريا، وتلقى تعليمه في قسم
التصوير الزيتي في كلية
الفنون الجميلة /دمشق،
وحصل منها على دبلوم
دراسات عليا في التصوير
الزيتي، كما حاز على جائزة
التصوير الأولى في معرض
الشباب السوري الثالث في
عام ٢٠٠١. وقد شارك في
عدد من المعارض الجماعية
في بغداد ودمشق وحلب
واللاذقية.

دارة الفنون

برعاية صاحبي السمو
الملك الأمير الحسن بن طلال
والأميرة ثروت الحسن افتتح
في دارة الفنون مؤسسة خالد
شومان عدد من المعارض:
مختارات من مجموعة خالد
شومان الخاصة والتي ضمت
أعمالاً فنية تعرض للمرة
الأولى من بينها فيلم فيديو
آرت للفنانة الفلسطينية
البريطانية منى حاطوم
الحائزة على جائزة سوننج
التي تمتع من جامعة كوينهاجن



الفنان العراقي صادق كوش

دوراناً في الكتلة. أما في
الفضاء الثاني فإن عمران
يونس يرسم بتعبيرية أكثر
تشخيصاً ومحافظة في الوقت
نفسه على خصوصيته وانفكاكه
من أي نموذج متخيل ومسبق
وصولاً إلى مبادل خاص به
ضمن تجربته في اللون وأحجام
اللوحات.

انحاز عمران يونس في
تجربته إلى مفهوم آخر للجمال
الفني متجهاً بشكل مدروس
تسبياً إلى تجسيد القبح الفني
وتحقيق ذلك بإظهار أكبر قدر
من الفظاظة والبشاعة في
تأول الشكل الإنساني والتعبير

إليه حراكاً برؤى واقتراحات
جديدة.

جائيري زارة

يمكن تصنيف أعمال الفنان
المسوري عمران يونس ضمن
منطقتين حيث يذهب في
بعضها ضمن فضاء تعبيري
تجريدي محاكياً فيه أعمالاً
لفنانين كبار أمثال فرانسيس
بيكون خاصة فيما يتعلق
بموضوعة الربح أو التشويه
المقصود للشكل الإنساني في
اللوحة عبر حركته الظاهرة
والكبيرة في اللوحة والتي تذب
الأملاح والسمات العامة وتشكل

والتجريد والتعبير والرؤى
الفنية.

ورأى المشاركون أن ما
يجمعهم هو اختلاف الرؤى
وليس نظرياتها، وحرية كل فنان
في طريقة تعبيره وأسلوبه الذي
يعمق فكرة الجماعة التي تقدم
في هذا المعرض تجربتها
الرابعة.

ويشارك في المعرض الفنانون
نمت الناصر وهي خريجة
جامعة دمشق قسم الحفر
أقامت عدداً من المعارض
الشخصية وشاركت في معارض
جماعية في الأردن والبلاد
السورية وأوروبا. أما شاطمة
الحلو فهي خريجة هندسة
الديكور بإسبانيا وأقامت عدداً
من المعارض وحصلت على
العديد من الجوائز، أما عبد
القادر البهيت (السودان) فهو
خريج الفنون التطبيقية من
جامعة السودان وقدم تجارب
اشتغلت على تصوير البهية
الشعبية من أغوار السودان.

وتظم للجماعة التي أقامت
معارض في إسبانيا والأردن
الفنانة مها المحيسن، وهي
خريجة معهد الفنون الجميلة
وأقامت عدداً من المعارض
الشخصية والمشاركة. ويسمى
المشاركون في المعرض إلى تقديم
رؤية تزي المشهد الفني وتضيف

الأعوام من ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٣ وتتميز أعمالها بهواجس روحانية تضيف على أعمالها مسحة من الصوف المتناغم مع التقاليد الشعبية.

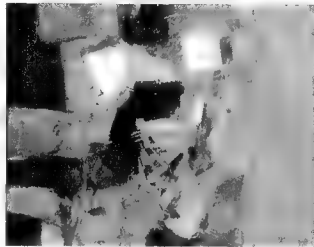
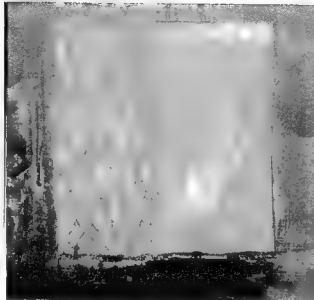
٤ جدران

افتتح السيد خابوس سفلتما سفير المملكة الهولندية في ضاليري ٤ جدران المعرض الشخصي للفنان العراقي المقيم في هولندا صادق كويش والذي جاء بعنوان (أوراق حيوان ناطق)، ويرز في الأعمال المروضة اشتغال كويش على الأسطورة، والأمثلة، والألار، والخطوط العشوائية التي يخلفها الناس على الجدران، فحسلاً عن الموضوعات الميثولوجية التي تحثرت في الأس الديني، والحرف العربي، وتسير في الطلسم، والرموز، والإشارات، وتكشف عن عوالم التماثل، والحرز، والأدعية. ويظهر عليها في تجرية كويش الممتدة حوالي العقدين كيف شكلت الذاكرة العراقية هاجسه الأود.

وجدير بالذكر أن الفنان



الفنان العراقي عباس حليل



الفنان الأردني صيد الزوف فسمون

الفيصل افتتح معرض "دراويش" للفنانة اللبنانية المقيمة في القاهرة رنا شلبي في مركز رؤى. ويذكر أن الفنانة رنا شلبي حاصلة على درجة الماجستير في الفنون عام ١٩٨٨ من الجامعة الأمريكية في القاهرة، ودرجة البكالوريوس في الفنون عام ١٩٨١ من الجامعة الأمريكية في بيروت، وكانت درست الهندسة المعمارية وأجرت دراسات معمارية خاصة مع المعماري المصري المعروف حسن فتحي الحائز على جائزة أفسا خان وعملت تحت إشرافه في إعادة إعمار مسرح القرنة بالأقصر. وقد أقامت الفنانة عدة معارض شخصية في القاهرة وباريس في

الفنون الممتدة في الماضي بما يعنيه من إرث ثقافي والحاضر باعتباره عتبة للمستقبل والتطور والعطاء. وقدم المعماري الفنان سهل الحيازي، في مشروعه المعماري في البيت الأزرق وهو أول معرض عمارة في دارة الفنون يتم تقديمه بمقاييس حديثة، رؤيته للفراغ في مكان محدد، حيث يعمل على إعادة تحويله لشيء مختلف من جديد عبر تغيير طبيعة الحيز وفضائه والإحساس به. في حين تمثل مجموعة الأعمال المعمارية للحيازي مختلف مراحل تطور عمله منذ عام ١٩٩٨ حتى الآن.

مركز رؤى للفنون

رعت سمو الأميرة عالية

للأشخاص الذين ساهموا في تقدم الحضارة الأوروبية وجائزة، «روسو هافتمان»، وأعمالاً لستة عشر فناناً أردنياً وعربياً، ومعرض (فن عمارة) للمعماري الأردني سهل الحيازي، والتقت مجموعة الأعمال الفنية المختارة من الرسم والنحت والفيديو آرت في محور واحد متناغم بدءاً من فيلم حاطوم (هناك الكثير الذي أريد قبوله) الذي يظهر الرغبة بالتعبير عبر الحدود، ويأخذ هذا البعد معنى محدداً في عمل الفنانة، فقد الوضع السياسي الاجتماعي في وطنها الأم، واستمرار العلاقة رغم البعد والمفنى، وجاءت أعمال الفنان الأردني سعدنا يحيى التي تعرض للمرة الأولى في السباق نفسه مع أعمال الفنانة فيرا تماري (مراعات البحر) وعمل ناصر السومي (الحنين لعمكا) وكذلك عمل الفنان العراقي إبراهيم رشيد المقيم في السويد (ماذا عن حبيقتي) وأعمال الفنانين: مروان قصاب باشي، (سماصيل فتاح، مها مصطفى، سهل الحيازي، محمد حسين عبد الله، محمد القاسمي، منيف عجاج، سامر الطباع، آدم حنين، والفنانة رجوة علي في عملها (الباب)، والفنان السوري بابل السعدي في عمله النحتي البناشي الذي يعتمد على عمارة الوجه عبر الأقواس والنوايا القائمة باستخدام الصفائح المعدنية. وقد عرضت هذه الأعمال في البيت الرئيس وساحات دارة الفنون، حيث تتناغم في هذه الاحتفالية الأعمال الفنية فيما بينها ومع المحيط الحاضن لها والمتمثل في دارة

حوادث عمان التشكيلي

ضمن هذا المسار، بينما يقدم طلال معلًا مهارات في تجريب الأحجار والحفر من خلال تقاضل الحفر على الورق وتداخلات الماء ويقدم ثمانية أعمال في موضوع المكان وقد جمع بين تفكيك الزخرف والتجريد. إن اجتماع ثلاثة فنانين في معرض واحد يشكل مادة لحوار بصري من نوع خاص.

قاعة المدينة

رعى أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديد افتتاح معرض "المدينة نهر" للفنان التشكيلي أباد كنعان في قاعة المدينة، وأقيم على شاطئ المرضز توقيع ديوان للتشكيلي كنعان يعمل اسم المرضز. يميز كنعان في أعماله المعروضة عن القلق الإنساني في وجوه وأجساد ضعيفة ومشوهة وبأشعة، وهي تحضر إضافة لمنظر المدينة تمكن رؤية الفنان تجاه الوجود والفعل الفني كأداة تعبيرية تهدف لتوفير الصدمة لدى المتلقي.

وكنعان مواليد بنتازي في لبيها عام ١٩٧٢ وحصل على دبلوم الدراسات العليا في الرسم والتصوير من معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية في بيروت. اشترك في معشرات المعارض والدورات الفنية والبيئاليات في مختلف أنحاء العالم.

شارع الثقافة

برعاية أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديد افتتح في جاليري شارع الثقافة بالشاميساني معرض الصور الفوتوغرافية للمصمات اشراق سيف الدين، خان منير، وعبيد التميمي بعنوان (عبور آخر). اشتمل المعرض على عشرات الصور الملونة للفنانة ضمن ثيمة مشتركة تحققي بالمكان وذاكرته.

* كاتب وصحفي ارمني



الفنان الأردني هيد الرؤوف شمعون



الفنان العراقي صادق كويش

التشكيلية العربية حيث ذهب شمعون إلى تقديم موضوعتين في أعماله الجديدة هما التجريد والوجوه. وقد عرف شمعون بإخلاقه الشديد لمادة اللوحة من خلال دراسة اللون وتمييقه في منيات الصمغ التصويري.

أما الفنان البحريني عباس يوسف فقد ذهب إلى الانفلات من عناصره الجرافيكية إلى الرسم والكولاج، فقد عكست لوحاته تطوراً كبيراً في إيجاد مساحة مشتركة بين الرسم والجرافيك حيث قدم مجموعة من الأعمال التي تحققي بتأثير اللون وطاقتة التعبيرية، وقد استطاع عباس أن يجد ضالته في هذه الأعمال وقد سبق وأن أنجز أعمالاً كبيرة في البحرين

مع تلك الأشجار التي احتلها الفنان على أمل أن يصنع منها غابة مسجورة متحركة، وقد جاءت أشبه بنابة حقاً بعميار العدد والكثافة، لكنها غابة لم تحجب التمايز الفردية بل اكتنفتها مراراً على عكس المثل الضال أن رؤية الغابة تحجب رؤية الأشجار.

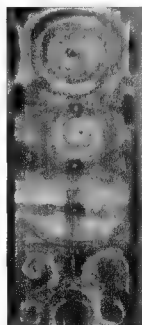
جاليري الاورطي

افتتح في جاليري الاورطي معرض حوارات بمشاركة كل من الفنانين: عبيد الرؤوف شمعون من الأردن وعباس يوسف من البحرين وطلال معلًا من سورية. وجاء هذا المعرض جزءاً من توجهات جاليري في إيجاد حوار ثقافي وبصري بين التجارب

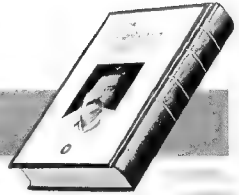
صالح كويش العراقي من مواليد بغداد عام ١٩٦٠، وهو خريج معهد الفنون الجميلة عام ١٩٨٢، وأكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٨٧، كما درس التصميم الجرافيكي في أكاديمية كولمستنتاين هويجنز في مدينة كامبين الهولندية عام ٢٠٠٠، وقد أقام العديد من المعارض الشخصية والجماعية داخل هولندا وخارجها، ينتمي صادق الفراجي إلى جيل الألمانيات التشكيلي الذي يضم أسماء هنية مهمة.

دار الأندى

افتتح في دار الأندى معرض المنحوتات الفنان العراقي عامر خليل، وقد حملت المنحوتات أبعد من الرؤية الجمالية حيث تماهت تلك الوجوه المنحوتة من الخشب مع مقولات فلسفية حيث تتمتع الرؤية بين الشجرة والإنسان في سعي حميم لا يراى مراحل التكوين والنمو لدى الإنسان واختلافه مع الطبيعة الأم. تتصل الأعمال المعروضة حسب الناقد سامي نادر بنجر



الفنان السوري طلال معلًا



إهداء:
أحمد النجمي*

تلاجه وتناوله.

ويضيف ناجي: هذا هو حال الكاتب في عالمنا الذي لا يريد الاعتراف، بسبب البادية والصلف التكنولوجي الذي يعتد به، أن صالماً بدون ادباء ومبدعين إنما هو مزرعة بلا ماء، شوارع شرسة تنقصها الرأفة، أجهزة مدنية دون آلات روعي، وكائنات تمشي وتشترك بلا ضمير أو حتى يقين. والحقبة إن مؤسس الرزاز كان شخصية مؤثرة في الحياة الثقافية الأردنية بخاصة، والمربية بعامه، فقد أبدع عدداً كبيراً من الروايات والقصص، وينشر مئات المقالات في الصحافة المحلية والعربية.

وفي مجموعته القصصية التي حملت عنوان «المرمودة» استطاع أن يقبض على أوجاع الإنسان وتناقضاته، ولحظات ضعفه وقوته عبر مفارقات وبنائات فنية محكمة.

أما مشروعه الروائي الطويل والممدد فقد مرّ بأكثر من تحول في أساليب السرد وتقنياته، وبناء الأحداث والشخصيات، ضمن الرواية ذات الطابع التقليدي إلى الرواية الحديثة وما بعد الحديثة.. وهي روايات استطاع أن يضع يده من خلالها على أوجاع الإنسان العربي المستباح في أغلب أحواله.

وكانت مقالة الرزاز الصحفية ذات نكهة خاصة، فهي مقالة قصيرة وخفيفة الظل، غالباً ما كان يعتمد الأسلوب الساخر وسيلة لبنائها، لذلك وجدت هذه المقالة اهتماماً خاصاً من القراء.

ومن الجدير بالذكر أن أجيالاً من الروائيين الأردنيين والمغرب تأثرت بأسلوب مؤسس، ومقدرته الهائلة على توظيف التقنيات الفنية المتباينة في بناء عمله الروائي.

وإذا كان مؤسس قد عكس هزيمة الانسان العربي في أعماله الإبداعية، فلائذ يريد لهذا الانسان أن ينهض من جديد، ويميد ترتيب ذاته على نحو أفضل.

ضمن منشورات وزارة الثقافة صدر كتاب جديد بعنوان «عام على الرحيل»، ويضم الكتاب دراسات ومقالات كتبت بمناسبة مرور عام على رحيل الروائي والصحفي الشهير مؤسس الرزاز.

يقع الكتاب في (٢٩٢) صفحة، وثلاثة أقسام، جاء القسم الأول تحت عنوان: «القصة والرواية» وفيه دراسات لكل من إبراهيم أبو شهش، إبراهيم خليل، زياد أبو لبن، فخري صالح، عبد الله رضوان، غسان عبد الخالق، نبيل حداد، ونبيل سلمان.

أما القسم الثالث فيجاء تحت عنوان المقالة، وكتب فيه: اسماعيل أبو الهندورة، تيسير أبو عرجة، ونبيل الشريف، بينما جاء القسم الثالث تحت عنوان شهادات، وكتب فيه: أسامة شمشاعة، اسماعيل أبو الهندورة، الياس فركوح، توفيق فياض، سليمان مخادمة، سميح القاسم، سميرة خريس، طارق مصاروة، عمر الرزاز، محمود شقير، وهاشم غرايبة.

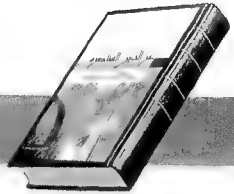
وهذا الكتاب الذي صدر عن وزارة الثقافة وحسره محمد جمال عمرو، بدأ بمقدمة كتبها جمال ناجي بعنوان «كلمة الافتتاح» وهي الكلمة التي كان ناجي قد القها باسم رابطة الكتاب الأردنيين في سنوية مؤسس الرزاز.

وهي هذه الكلمة ذهب ناجي إلى أن كل رواية كتبها مؤسس قد نهشت قطعة من مساحة الوقت المخصص لوجوده، وحتى في اللحظات العصيبة الراهية التي كان خلالها يبحث الخطى فقامته المديدة، نحو حتفه، بعد اكتشافه أن لا مكان للصديق والبراءة في عالمنا الحاضر، فقد كانت الكلمات والأفكار

عام على الرحيل

عام على الرحيل





عام ١٩٤٦، ودرس الثانوية في مدرسة الحسين بن علي بالخليل، وغادر فلسطين عام ١٩٦١، حيث لم يسمح له بالعودة إليها حتى الآن.

عاش في مصر ولبنان وفلسطين وتونس والجزائر والأردن.. حصل على الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية عام ١٩٦٨ من جامعة القاهرة، وحصل على دبلوم الماجستير في البلاغة والنقد الأدبي المقارن عام ١٩٦٩، ثم أكمل دراساته العليا لاحقاً، حيث نال شهادة التخصص في الأدب اللبناني الحديث، وحصل على درجة الدكتوراه في النقد الحديث والمقارن في جامعة صوفيا عام ١٩٨١. وعمل في الصحافة المكتوبة والمسموعة منذ عام ١٩٧٠ وحتى عام ١٩٨٣، حيث يعمل في التدريس الجامعي. اصدر من الكتب النقدية ثلاثة عشر كتاباً، ومن المجموعات الشعرية عشر مجموعات، وقد ترجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية والفارسية والإنجليزية والهندية.

عز الدين المناصرة

غاية الألوان والأصوات



عن دار اليازوري للنشر والتوزيع، وضمن استبعاداتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «عز الدين المناصرة: غاية الألوان والأصوات» مؤلفه زياد أبو لبن.

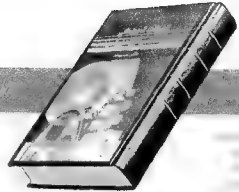
يقع الكتاب في (٤١٤) صفحة، ويضم مقدمة وثلاثة فصول، فحمل الفصل الأول عنوان «مداخل» بينما جاء الفصل الثاني تحت عنوان «دراسات نقدية»، أما الفصل الثالث فحمل عنوان «مقالات نقدية». ونجد في فصول الكتاب عدداً كبيراً من الباحثين والدارسين الذين وقفوا على تجربة المناصرة الشعرية والأبداعية والنقدية.

وفي مقدمة الكتاب يخبرنا الأستاذ زياد أبو لبن الذي قام بجمع مادة الكتاب وفهرستها وتبويبها أن صدور كتاب يجمع بعض ما كتب عن الشاعر عز الدين المناصرة من دراسات ومقالات لا يفي الشاعر حقاً، فقد قدم المناصرة للعربية شعراً تردّد على مسامع المثقفين والعامّة، كما قدم نقداً أثار كثيراً من الجدل في الساحة النقدية. وإذا كنا لا نستطيع في هذا المرحّل استعراض عشرات المقالات والأبحاث المنشورة في الكتاب، فإننا سنهتّى مع أبو لبن في ما أوجز فيه كتابه.

يتحدث أبو لبن عن بدايات المناصرة الشعرية، فيذهب إلى أنه نشر أولى قصائده عام ١٩٦٢، ولم يبلغ من العمر ستة عشر عاماً، وقد دفعه احساسه الشعري إلى مواصلة الكتابة، فتفتحت موهبته في جبل الخليل، حيث تزدهر فيها الثقافة الشفهية الشعبية، وتزدهر الأساطير، وقرأ كثيراً من التراث والحداثة، فتشكلت ثقافته من القديم والحديث، واختار من الأساطير القديمة منفذاً على شعره.

ويذهب أبو لبن إلى أن المفضل للدراسات والمقالات التي يتضمنها هذا الكتاب يجد نماذج نقدية متعددة من النقد الأدبي، التي تقع في حدود الانطبائية والبنوية واللسانيات الحديثة، وهذا التنوع يعطي القارئ ساحة للدخول إلى المناهج النقدية الحديثة وأشكالها المختلفة. لقد كتب المناصرة قصائده في أزمنة مختلفة حدث خلالها تحولات عالمية وإقليمية كثيرة، ولعل هذا ما حدا بالنقاد زياد أبو لبن أن يضع أمام الباحثين والدارسين موضوعات مقترحة لدراسة تجربة المناصرة، ومن هذه الموضوعات: تجليات الكفنة الشعرية عند المناصرة، التصاء في شعر المناصرة، جدلية الزمان والمكان في شعر المناصرة، الشهيد والشهادة في شعر المناصرة، البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، أساليب توظيف الموروث في شعر المناصرة، أثر المناصرة في حركة الشعر الحديث في فلسطين والأردن.. وغير ذلك.

ولد المناصرة - كما يخبرنا الكتاب - في محافظة الخليل بفلسطين



مائة عام ونيف، والحميلة مئات الآلاف من الأمطار من اشربة الصورة ومثلها اشربة الصوت.

ولم تكن نشأة السينما وظهور انتاجها الفعلي في العام ١٨٩٥ على يد الاخوة لومير في فرنسا الا تأكيداً لمقولة ان الادب يشمظهر عبر الصورة، فالرواية البشرية ابداعاً لا ينقطع من خلال صدق التعبير عن تحولات الحياة وارهاسات الذات الانسانية، لذلك وجدت الصورة في هذا الارت الانساني الهائل رافداً لا ينقطع لتحولات الافكار من (الكلمة) الى (الصورة).

وتحت عنوان شرعي هو «السيناريو والمعلومات»؛ يذهب المؤلف الى ان النص الروائي يقدم نسقاً من المعلومات التي تتابع كاشفة عن المكان وعن الشخصيات والاحداث، وتأتي هذه المعلومات عبر فصول النص الروائي، حيث يتصاعد النص الروائي بنمو هذه المعلومات.

اما في السيناريو فإن النص الروائي وفصوله تقابلها المشاهد وليس اللقطات، لأن الوحدة الصغرى للسيناريو هي للمشاهد، اما اللقطة فهي وحدة صغرى في الشريط، وهي وسيلة المخرج والمصور وليس كاتب السيناريو بالدرجة الاساس، ويقوم كاتب السيناريو بتوزيع هذه المعلومات وتقسيمها على المشاهد.

ويشغل المشهد بآلية متتابعة لضرورة الاحداث، بحيث ينبثق مشهد من المشاهد لينسج أثراً تعبيريّاً للصورة، اذ ان مسألة الصورة لا تتوقف على عرض الموقف، بل بإيجاد التأثير، لأن الحدث الذي يكتبه كاتب السيناريو يمكن ان تنقله الاداعة او الصحافة وبذلك يكون حدثاً مجرداً. لقد ورثت السينما نمطاً روائياً منذ بوكير ظهورها، وهو ما عُرف بالتأريخ المروي، «هذا كانت رواية القرن التاسع عشر باتجاهاتها المثابتة تتميز بشخصية محورية هي شخصية البطل، فإن هذا البطل بدأ يتغير في ازمة ما بعد الحداثة.

يطالعنا المؤلف بقائمة للمصادر والمراجع، ثم نبذة عن حياته.

يذهب المؤلف في الفصل الاول من كتابه الى ان السينمائي ينشغل - بوصفه منتجاً للخطاب - بإشكالية انتاج المعنى، وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معاً، وتشمل مواضعها شتى انساق العلاقة.

وللدلالة البصرية اهميتها الخاصة في سياق العمل السينمائي، فربما كانت الصورة هي العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى وصنع اللغة الشعرية او المساهمة فيها على اساس ان السينما هي لغة الصورة اساساً وكذلك شاشة التلفاز، وشاشة الكمبيوتر، وشاشة عرض الشرائح المصورة.

وعند حديثه عن الدلالة الحركية يذهب المؤلف الى ان فن الصورة المتحركة هو فن حركة، ابتداء من حركة الشريط السينمائي، او تتابع الصوري الرقمي، او تتابع الشرائح عند المرض فكلاً اشكال حركية يجري من خلالها توليد المعنى عن طريق تتابع الصور وانزياحها في سلسلة بصرية يشد بعضها آصرة بعضها الآخر.

وفي الفصل الثاني يغيرنا المؤلف ان الشاشات تتكاثر من حولنا، والاصوات تملأ الاماكن، ونحن وسط هذا التدفق الجبار لوسائل الاتصال السمعية - البصرية نرى كيف تتوالد ابداعات الانسان التي لا تعرف الا التجديد والتألق، فالتشاشات تكتظ بما هو جديد، وآلات التصوير ما زالت تدور منذ

عن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب جديد بعنوان «الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة» لمؤلفه طاهر عبد مسلم.

يقع الكتاب في (٢٧١) صفحة، ويضم مقدمة، واربعة فصول، كما يضم ملحفاً بعنوان «قراءات»، حيث تلا هذا العنوان عدة عناوين، منها: قراءة في الانواع السينمائية من افلام الحركة الى افلام الحرب، فن الفرجة على الافلام، اشكالية العلاقة بين الادب والسينما، بانوراما متنوعة من تقنيات الصورة الى السيمولوجيا، كيف تكتب السيناريو، واخيراً: الرؤية المزدوجة، بعد ذلك





قضايا النقد والحدثة: سائد سليف

المجلة يوسف الخال الذي نزع نحو الدعوة الى العامة مستنداً ظاهراً الى تطبيق التجربة الشعرية الغربية بكل ابعادها التي تمثلت عند البوت باقتراب لغة الشعر الجديد من لغة الحديث الهومي، مخفياً في الوقت نفسه وجهات نظر ايديولوجية تبغي الانقصاص من التراث العربي في لفته.

فيما كشف الاتجاه الآخر من موقف أكثر اعتدالاً واتسجماً مع متطلبات التجربة الحداثية، وما تتضمنه من خلق لغة جديدة، وقد عمد الى تحذير الشاعر من ان يظل اسيراً لرؤية تقليدية لا ترى في اللغة الا زخرفاً ووصفاً، وأكد ضرورة ان تشحن اللغة بمعجم شعري جديد وان تستوعب طاقات تناسب وحدة التجربة.

وقد رأت مجلة شعر في الغفوس سمة حداثية، وأكدت ضرورة توظيفها لإغناء العمل الشعري وراحت تبين ان تجربة الشاعر الحديث الرامية الى تأسيس نظرة جديدة للكون هي المسؤولة عن شيوع الغفوس من الشعر الحديث، كما حاولت المجلة ان تلفت النظر الى أهمية توظيف الاسطورة في الشعر المعاصر.

الاسطورة في الشعر العربي، وتذهب المؤلف الى ان حكاية مجلة شعر بدأت بمودة يوسف الخال - مؤسسها ورئيس تحريرها - من الولايات المتحدة الامريكية الى لبنان، وكان الخال معروفاً في الاوساط الادبية بمجموعته الشعرية «الحرية» ١٩٤٥، ومسرحيته الشعرية «هيروديا» ١٩٤٤، وفي ميدان العمل الصحفي تولى رئاسة تحرير مجلة «صوت المرأة» التي انشأتها جامعة نساء لبنان ١٩٤٧، ورئاسة تحرير «جريدة الهدى» الصادرة في نيويورك ١٩٥٢، وعمل اقترع وجيزة في مجلة «الصيد» ١٩٥٥، تستقفر به الحال مدرساً للادب العربي في الجامعة الامريكية في لبنان.

واذا كان من الطبيعي ان تشير دعوات مجلة شعر «الليبرالية لفظاً واسماً من الاتهامات جرفها نحو خلافاً، واوقعها في شرك الازمات لتلتن توقفاً الاول وعودتها، ثم توقفاً الثاني والنهائي، فقد مرت المجلة - كما ترى المؤلف - بازيمات ثلاث: خارجية وتتمثل بما دار حول التجمع من شبهات وخلافات ايديولوجية، وداخلية تتعلق بالخلافات الشخصية التي عصفت بأعضاء التجمع، وفضية تتمثل بما اشار اليه يوسف الخال من اصطدام المجلة بجدار اللغة.

وتصل الباحثة في خاتمة كتابها الى جملة من النتائج، منها: ان التصعيد العربية شهدت في منعطف تحولها الحداثي توظيف عناصر جديدة اثرت العمل الشعري ونزعت به نحو بنية جديدة فرضتها خصوصية الرؤيا والتجربة التي مر بها الشاعر المعاصر من جانب، والتأثر بالحدثة الشعرية الغربية من جانب آخر، فعالجت مجلة شعر هذه العناصر الجديدة ووقفت عند قضية اللغة وكشفت عن اتجاهين كان الاول هيمهما صادراً عن مؤسس

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب جديد تحت عنوان «قضايا النقد والحدثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية... ومؤلفة الكتاب هي الباحثة سائدي سالم ابو سيف.

يقع الكتاب في (٢٣٩) صفحة، ويضم كلمة كتبها الدكتور ابراهيم خليل، ذهب فيها الى ان هذا الكتاب يأتي كمساهمة جيدة وقادة من باحثه تخطو اولى خطواتها على طريق الفكر والكلمة، في جلاء تيزار من تيارات النقد العربي الحديث، اتخذ من هذه المجلة منبراً يثبت عبره رسائل جديدة في الادب، واللغة، والنقد، ومقاييسه النوقية والادبية، وحسبها ما حققته من نجاح، في هذا الطريق، يصعب على من كان في مثل سنّها، وخبرتها، تحقيقه، وقديماً قيل: مسهرة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة.

بعد كلمة الدكتور ابراهيم خليل تأتي مقدمة المؤلف، ثم التمهيد، وهناك اشارات الى البدايات، والمنطلقات النظرية واهداف المجلة، وحديث عن أزمة المجلة، واعلان توقفاً، وخلافاتها مع الحزب القومي السوري الاجتماعي، ومع مجلة الآداب.

ونجد هذا الكتاب يضم ثلاثة فصول، اذ يبحث الفصل الاول في طبيعة الشعر ودوره، ويبحث الفصل الثاني في قضايا الشكل الشعري والتجديد الفني، ويتناول هذا الفصل جملة من المسائل، منه: دواعي التعديد والحدثة، والموقف من التراث، ثم الموقف من شعر النهضة حتى قيام حركة الشعر الحر، كما نجد حديثاً حول مجلة شعر وقصيدة النثر.

اما الفصل الثالث فهما تحت عنوان «مظاهر حداثية في القصيدة الجديدة: اللغة، الغفوس، الاسطورة». ودرس هذا الفصل عوامل الغفوس، ومصادر

سائدي سالم ابو سيف

قضايا النقد والحدثة



دراسة في التجربة النقدية
لمجلة (شعر) اللبنانية



* ناقد وقاص من الأردن



ذاكرة القمر

جريس سماوي *

قُب

أيام شاهدت فيلماً وثائقياً عن هبوط إحدى المركبات على القمر. وتحدث رائد الفضاء عن تجربته وزميله وهما يقودان مركبتهما الصغيرة على سطح الكوكب الذي طالما تمثله الشعراء والحالمون والعشاق. ووضع المخرج بعض اللقطات المثيرة لتسير المركبة وهي تقطع الغيافي والقفار (على القمر طبعاً) حيث لا أثر لأي يد بشرية، ولا لأي لسة أو شهقة أو تنهيدة آدمية.

كم هو مقفر هذا الكوكب!! وكم هو خراب خال عار وحيد ويدون ذاكرة!!

ليس على القمر آثار أو أماكن تاريخية. وليس على القمر مدن إفريقية أو رومانية أو فينيقية. ليس عليه حجارة أصيد استخدامها في البناء عشرات المرات، ولا داعي لبعثات أثرية كي تدرس ما خلفته أيدي الإنسان وعقله ووجدانه وحروبه وفتوحاته وأيام ازدهاره.

لقد كان القمر عبر العصور حلم الإنسان وطموحه الأعلى، تتعلق الأعين به والقلوب، وترسمه العاشقات وزوجات البحارة على نوافذهن. ولكم حلم العلماء والكتاب بالوصول إلى هذا الكوكب الغامض ووضع بعضهم طرقاً للصعود إليه منها ما هو مضحك ومنها ما يقوم على أصول علمية بسيطة أخربها الصعود إليه ببالون منقوخ بالهواء. كم من الأساطير حيك حول هذا النيزر الأصفر الذي يزين ليالي الفلاحين البسطاء!! كم من القصص والحكايا والأدب والمسرحيات والروايات والشعر والأغاني!! وإذا حدث خسوف للقمر طاف الفلاحون شوارع القرى يقرعون الطبول منادين: "يا حوت أطلق قمرنا" أنهم يعتقدون إذ ذاك أن حوتاً قد بلع القمر.

هو أشكال عدة، يتخذ شكل الرغيف الكامل الاستدارة حيناً وشكل فص بطيخ حيناً آخر أو حدوة فرس أو حاجب عين بدعية الحسن. وما بين المحاق والهلل والبدر في فترة تسعة وعشرين يوماً ونصف اليوم هي الشهر القمري، يتحفا هذا البعيد بفتنته وأشكاله وحسنه وجماله وتراقصه العالي، حتى ننشد مع الشاعر الذي خاطب حبيبته مشبها إياها بالقمر:

أمانا أيها القمر المطلّ فمن جفنيك أسياف تسلّ

في الرابع عشر من كل شهر قمري أركب عرستي وأطوف في شوارع المدينة كي أراقب القمر. هي متعة رياضية بصرية ونفسية وجدانية أمارسها منذ سنين. وميزة مشاهدة القمر أثناء قيادة العربة تمنحك إمكانية رؤية القمر من زوايا مختلفة وفي حالات فريدة.

مرة تراه من خلال شجر السرو وأخرى تراه يمتطي صهوة كنيسة أو مسجد أو عمارة عالية، وأحياناً تراه قريباً من صفحة ألق مضيء إضاءة خافتة، هي لوحات فنية متنوعة واستثنائية لهذا الكوكب.

أطوف بعرستي كما يطوف رائد الفضاء، وأفتح نافذتي لاستنشق هواء استنشقه قبلي مليارات الأدميين. وانظر إلى مشاهد رأتها من قبلي أعين لا تحصى. وأركن نفسي إلى ركن ما لأنظر إلى هذا الكوكب العالي، مصاباً بالهذيان الجميل، ويمس مؤقت لجنون القمر.

ويبقى هذا القمر البعيد صديقاً للعشاق والمؤرقين والسكران والصعاليك ومسافري الليل ونساء النوافذ اللواتي ينتظرن مشاقهن. يبقى برغم عجلات المركبة التي طاف فيها رائد الفضاء، وبرغم المشاهد الكليية التي نقلتها شاشة التلفاز، يبقى للقمر ذاكرة لكن ليست على سطحه، إنها في عيون الناس.

jhevenly@yahoo.com

